

دوحة الثقافة

بقلم: سليمان الحزامي*

ودّع الوطن العربي في عام ٢٠٠٩م مناسبة ثقافية هامة تمثلت في اختيار القدس عاصمة للثقافة العربية، والتي احتفل بها في العواصم العربية، كنوع من المؤازرة والدعم لهذه المدينة العريقة.

ثم استقبلنا في العام الجديد ٢٠١٠م، مناسبة غالية على قلوب المثقفين العرب، تتجسد في اختيار الدوحة في دولة قطر عاصمة للثقافة العربية، لتكون منارة تشع ثقافة وعلماً طوال العام.

ويسرنا في رابطة الأدباء بدولة الكويت أن نهني أنفسنا ونهني جميع العاملين في مجال الثقافة والأدب في الوطن العربي على هذا الاختيار. والتهنئة موصولة إلى رعاة الثقافة العربية في دولة قطر من مسؤولين وأدباء، ولكل من يسبح في فضاء العمل الثقافي.

ومن المؤكد أن اختيار الدوحة عاصمة للثقافة العربية لم يأت من فراغ، فدولة قطر تهتم بالحركة الثقافية على أعلى المستويات، وهذا الاهتمام يتمثل برعاية واضحة من أمير دولة قطر، وحضوره القوي في الساحة الفكرية ومشاركته في تدشين هذه المناسبة شخصياً، وهذا الاهتمام امتد إلى جميع المسؤولين في الدولة الشقيقة.

وإذ تأتي هذه التهنئة متأخرة بعض الوقت بسبب ظروف التحضير لأعداد البيان الشهرية مسبقاً، إلا أن صدق هذه التهنئة وعمقها يجعلها سابقة حتى على الحدث نفسه، فالدوحة هي مظلة للثقافة حتى من قبل أن تكون رسمياً عاصمة للثقافة العربية. وفيها إعلام ثقافي متميز، ونشاط فكري يدعو للاعتزاز.

ونحن في رابطة الأدباء نشمّن هذا الاهتمام ونطالب بمزيد من الرعاية الثقافية للأديب العربي في أي قطر. وذلك لأن ما تبنيه الجسور الثقافية بين الشعوب العربية هي أئمن بكثير من أي جسور أخرى. فالثقافة تجمع ولا تفرق.. وتبني ولا تهدم.

والثقافة العربية ليست وليدة الحاضر، بل تمتد جذورها إلى قرون وقرون مضت.
وفي نظرة سريعة لتاريخ الثقافة العربية، نجد أنه رغم الاختلافات السياسية، وغيرها،
كانت الثقافة هي الدوحة التي يستظل تحتها الفكر العربي.
وها نحن نعيش مع بداية العقد الثاني من القرن الحادي والعشرين لنجد أن الدوحة
وقد غدت، عن جدارة، عاصمة للثقافة العربية، ونحن بدورنا من أدباء الكويت وأرجاء
الوطن العربي، نأمل أن نجد ظلالاً وافية في دوحة قطر.. أو دوحة الثقافة العربية.

ولبيان كلمة



*رئيس التحرير

خطاب «البداية» الروائية في النقد العربي

بقلم: د. عبد المالك أشهبون *

لا بد من التأكيد على أن خطاب «البداية» لم يكن وليد الدراسات الحديثة فحسب، بل إنه مفهوم نقدي يرتد إلى التراث النقدي اليوناني والكلاسيكي، وإلى النقد العربي القديم، من خلال طبيعة المقترحات والتصورات التي قدمت في هذا المضمار، قصد تحديد طبيعة هذا المكون النصي الهام، ورصد وظائفه، واستقصاء رهائزاته الفنية.

وليس هذا مجال توسيع إطار دراسة هذا المفهوم ليشمل تصورات القدامى والمحدثين، رغم أهمية التوقف عند مسارات تشكله تاريخياً وجمالياً، وهو ما قد يتيح للدارس المقارن فرصة تسجيل الفروقات الحاصلة أو التقاطعات المشتركة بين التصورات القديمة ونظيراتها الحديثة، من حيث تحديد هذا المفهوم، ورصد وظائفه في البلاغة الكلاسيكية، وبالضبط في بلاغة الجنس الغنائي من جهة، والجنس الدرامي بصفة عامة، سواء تعلق الأمر بالتراجيديا أو الكوميديا، أو الخطابة من جهة أخرى.

١. «البداية» الروائية في النقد الحديث

بالعودة إلى الدرس النقدي الحديث، يستوقفنا القدر الكبير من المقاربات والتعريفات التي تعمل على بسط وتحديد عناصر هذا المكون النصي، انطلاقاً من طبيعة الجنس الأدبي الذي تصدر عنه تلك المقاربات (نثر وشعر...). إلا أننا لا ننكر حضور بعض القواسم المشتركة بين جميع تلك الممارسات الأدبية، وهي التي سنقوم بفرزها لتطويع البحث في بنياتها ووظائفها، واستثمار نتائجها لاحقاً.

فما يجب التأكيد عليه بداية، هو أنه من الصعب تحديد هذا المفهوم في تعريف

* ناقد من المغرب.

نقدي متعدد ومتنوع. ذلك أن ما يطبع أبحاث ثلة من النقاد في هذا المصمار.) Lotman, Andrea Del Lungo, J.L.Morhange, Jean.Raymond, Gay Larroux, Barthes... هو اختلافهم النظري والمنهجي حول طبيعة المكون النصي ورهاناته الفنية في اقتصاد الرواية. بحيث تفرد كل واحد منهم بتصوره لمفهوم «البداية» الروائية، حدودها ووظائفها. غير أن هذا الكم الموازن من الدراسات الغربية النظرية منها والتطبيقية ما زال، لم يجب، بما فيه الكفاية، عن كل الأسئلة المطروحة والعلاقة في هذا المجال. لكن هؤلاء النقاد، بالمقابل، أصروا جميعاً. رغم اختلاف وجهات نظرهم. على أهمية دراستها، والتدقيق في مكوناتها، واستكشاف رهاناتها الفنية، وهذا ما سيمكننا من الوقوف على مظاهر شعريتها، وجوانب جمالياتها...

لم يعر النقد العربي اهتماماً كبيراً لموضوع البداية في الرواية التقليدية منها والجديدة، فباستثناء قلة قليلة من الدراسات (وأغلبها عبارة عن مقالات) التي غامرت في بحث هذا الموضوع البكر (صبري حافظ، رشيد بنعدو، ياسين النصير، نور الدين صدوق، جليلة الطريطر، عبد الفتاح الحجمري، عبد العالي بوطيب، بوشعيب حليفي، حميد لحميداني...). فقد ظل موضوع «البداية» أمراً غير مفكر فيه، مقارنة مع مجموعة

شامل جامع ومانع. ومرد ذلك إلى أن «البداية» لا تخص المجال اللساني وحده، بل تستعمل في مجالات أخرى عديدة (الحكي الشعبي، المسرح، الموسيقى...). وحتى المقاربات التي قدمت في المجال اللساني، تنوعت، وتفاوتت، وتراوحت بين فنون أدبية مختلفة منها: البدايات السردية، الخطابية، والحجاجية... هذا ما انعكس على طبيعة تمثيل وتحديد مصطلح «البداية» نفسه بمترادفات اصطلاحية متنوعة ومتفاوتة. ومثال ذلك: المطلع، الاستهلال، المفتتح، المدخل...

من هنا تصطدم معظم هذه التحديدات، مهما كانت مرونتها، بعجزها عن تغطية مساحات كل النصوص الأدبية في الزمان والمكان، ما دام لكل نص أدبي بداياته الخاصة التي يصعب على أي تعريف جامع أن ينطبق عليها بطريقة آلية.

أما من جهتنا، فإن حصر موضوع البداية في مجال أدبي محدد يُمكّننا من تحديد مجال الاشتغال، ويجنبنا، في الآن ذاته، مغبة السقوط في ما نريد أن نتجنبه ومنتفاده ألا وهو: التعميم والسطحية والانطباعية. وهذا الأمر هو الذي يجعل من هذه المقاربة نقلة جديدة في هذا المجال، وإضافة نوعية. لا كمية. إلى ما هو سائد ومعروف.

وعلى هذا الأساس، فإن الحديث عما يسمى بـ «البداية» الروائية في النقد الغربي، يضعنا منذ البداية أمام حقل

في لا مألوفيته أي في جوانبه التي لم نكن نحس بها كما يجب أن نحس ونتعرف» (١).

من هنا نقول: إن النقاد العرب كانوا، في أغلب الأحيان، في حالة حوار صامت مع خطاب البداية، يعتبرونه لحظة عبور عادية إلى النص، غير مباليين بدوره المركزي في بناء النص. كما أن منهم من كان يؤجل الحسم في شأن قيمة البداية ومدلولاتها إلى حين الانتهاء من قراءة النص برمته، ولكنهم غالباً ما لا يعودون إليها عندما تكون أحابيل النص قد أخذتهم إليها، وطوحت بهم عند تخوم النهاية.

٢. في تعريف «البداية» وكيفية تعيين حدودها

يتساءل رولان بارت، في إحدى مقالاته الهامة، وانطلاقاً من عنوانها الحابل بالدلالات، السؤال التالي: «من أين نبدأ؟» (٢). وحول هذا التساؤل بالذات ستكتب مجموعة من الدراسات النقدية الحديثة، باحثة عن مشاريع أجوبة واقتراحات بخصوص هذا الموضوع البكر في الدرس النقدي الغربي آنذاك، ذلك أن سؤال البداية الروائية يقض مضجع الروائي، وهو يفكر في خوض الخطوة الأولى في رحلة الكتابة الروائية، والسؤال ذاته تتولد عنه أسئلة متعددة ومتنوعة نذكر منها:

ما هو مفهوم البداية؟ وما هي حدودها؟

لم يعر النقد العربي اهتماماً كبيراً لموضوع البداية في الرواية التقليدية منها والجديدة، فباستثناء قلة قليلة من الدراسات (وأغلبها عبارة عن مقالات) التي غامرت في بحث هذا الموضوع البكر (صبري حافظ، رشيد بنحدو، ياسين النصير، نور الدين صدوق، جليلة الطريطر، عبد الفتاح الحجمري، عبد العالي بوطيب، بوشعيب حليفي، حميد لحميداني...)، فقد ظل موضوع «البداية» أمراً غير مفكر فيه، مقارنة مع مجموعة من القضايا الأخرى التي استأثرت باهتمامات الناقد العربي.

من القضايا الأخرى التي استأثرت باهتمامات الناقد العربي.

وفي هذا الصدد، أجاد الناقد حميد لحميداني التعبير في توصيف هذا الموقف، حينما اعتبر أن خطاب العتبات (ومن جهتنا نضيف «خطاب البداية») كان غير ذي أهمية لدى الناقد العربي، لذا فالالتفات إلى الظواهر والإحساس بها بعد أن يكون الإدراك قد أخطأها أو أهمل لحظة عبورها هو دائماً «مؤشر على أننا أمام اكتشاف للشيء المألوف

أن يميز النقد التحليلي بين ثلاثة عناصر مكونة للعالم الروائي، وهي على التوالي: العقدة والتشخيص والإطار. من هنا يحق لنا القول: إن البداية حدّ إشكالي؛ لأن هذا الحد يعيد تقطيع سؤال معرفة من أين يبدأ النص؟ وأين ينتهي؟

كما أن هناك تصوراً آخر بخصوص تحديد مفهوم البداية الروائية، ومضاده أن النص الأدبي يُبنى على ثلاث مراحل أساسية هي: الجملة الأولى، ثم الفقرة الأولى، وأخيراً النص في مجمله.

أما بخصوص حدود الجملة/البداية، فهناك من يرى أنها تخضع عادة إلى المعايير الثلاثة التالية:

1. المعيار الطباعي (Typographique): اعتبار البداية كتلة من الكلمات التي تقع بين نقطتين (تفتتح الجملة في اللغة الفرنسية بكلمة تبتدئ عادة بالحرف الكبير (Majuscule)، وتنتهي بنقطة نهاية تقفل تلك الجملة) (٥).

2. المعيار الدلالي (Sémantique): المقصود منه أن الجملة هي عبارة عن كتلة من الكلمات التي يُفترض فيها اكتمال معناها.

3. المعيار التنغمي (Intonatif): وهذا المعيار ذو بعد تنغمي مميز، محدود بواسطة وقفتين... (٦).

إلا أن كل هذه التحديدات وغيرها، بقدر ما تتضمن قدراً من الفعالية في الضبط، فإنها لا تخلو. كذلك. من

. كيف تتولد البداية وتتخلق؟ وما هي الوسائل التي يمتلكها الكاتب لينجز هذا الانتقال من خارج النص إلى داخله، ومن البداية إلى النهاية؟

. ما هي طبيعة العلاقة بين البداية ومحفل التلقي؟

. وأخيراً ما هي الرهانات الفنية للبداية في الرواية...؟

لقد ساد تعريف «البداية» (Incipit) باعتبارها «الكلمة الأولى أو الجملة الأولى التي تسمح بتعيين نص ما. القصيدة عموماً. الذي كان يخلو من عنوان» (٣). فمن خلال هذا التحديد لا يجد القارئ صعوبة في ضبط مفهوم «البداية» المتعلقة بالكتابة الشعرية. غير

أن سؤال «البداية» هذا توسعت آفاقه، وتعددت مرجعياته، واختلفت رهاناته الفنية باختلاف الأجناس الأدبية، والحساسيات الفنية على مر الزمن الأدبي. من هنا لا يجب الخلط بين حد الجملة في النص الشعري وحدّها في النصوص السردية، وإن كان البعض لا يتحرج من اعتبار البداية الروائية هي نظير الجملة الأولى في كل النصوص الأدبية، وهو تصور بسيط يحتاج منا إلى الكثير من التمهيص والتدقيق.

وهنا نستعيد تصور لوري لوتمان الذي يعتبر أن «البداية» تدخل في نطاق مفهوم «الإطار» (Le cadre) (٤)، بحيث تفقد البداية استقلاليتها عن هذا الإطار الشامل الذي يسيجها. فقد جرت العادة

يتساءل رولان بارت، في إحدى مقالاته الهامة، وانطلاقاً من عنوانها الحابل بالدلالات، السؤال التالي: «من أين نبدأ؟». وحول هذا التساؤل بالذات سنتكب مجموعة من الدراسات النقدية الحديثة، باحثة عن مشاريع أجوبة واقتراحات بخصوص هذا الموضوع البكر في الدرس النقدي الغربي آنذاك.

غير أن الباحثين يصرون على أن تعيين الحد، والوقوف عند تخومه مسألة ترتبط بإمكانات القارئ المتمرس في تخمين تلك الحدود، وحدث مواقع الاسترسال أو التوقف في أي ملفوظ ابتدائي مفترض. ففي مجال الكتابة الروائية ذات النفس الحداثي، نجد هناك ثلة من الروائيين الطليعيين يتعمدون العبث بهذه التحديدات الصارمة، السالفة الذكر، سواء من خلال الاستخدام غير المألوف لعلامات الترقيم، أو التخفف من سلطتها جزئياً، أو إلغائها طوال الصفحة أو أكثر من ذلك. لذا يصبح الحد هو البياض الذي لا ينتهي بنقطة أو غيرها... «فكل جملة، كما هو الشأن بالنسبة إلى شهرزاد، تبث لكي لا تنتهي» (٥). من هنا غياب عنصر الترقيم (Punctuation) (وهو وضع النقط والفواصل بين الكلمات لإيضاح مواضع الوقف والمساعدة على الفهم) في بعض النصوص الروائية العربية. هذا الإجراء الفني شكل طريقة متميزة واستثنائية في الكتابة السردية، يلتزمها بعض كتاب الرواية في الكشف عما يدور في نفوس شخوصهم بعيداً عن تقديم الحدث أو الحوار الملفوظ، ومن غير تقيد بالترتيب النحوي أو المنطقي للقول الأدبي. فالغرض من تسجيل الكلام على هذه الطريقة هو «الإيعاء بحركة العقل المتدفقة المستمرة بكل ما تشتمل عليه من تداعي المعاني من غير ضبط ولا منطق» (٦).

هشاشة قد تسمها أمام التطورات التي تعرفها الممارسة الكلامية بصفة عامة، والإبداعية بصفة خاصة. وعليه، سيغدو البحث عن حدود البداية في الخطاب الروائي من القضايا النقدية الإشكالية، على الخصوص في الرواية الجديدة، نظراً للصعوبة التي تكتنف عملية وضع الحدود من طرف هذا الروائي أو ذلك. ومرد ذلك، افتقارنا، كقراء وباحثين، إلى معايير وضوابط نصية دقيقة تشكل مرجعية القارئ والناقد معاً، في سياق جنس أدبي (أي الرواية) لم يكتمل بعد مسار تشكله، إضافة إلى أن قضية الحدود أصبحت واهية في الإبداع الحداثي بصفة عامة، مما أدى إلى بلبلة وتشويش ملموسين لدى القارئ عند رغبته في تعيين هذه الحدود في إطار إستراتيجية القراءة.

فإذا تأملنا بداية هذا النص، وجدناه خالياً من علامات الترقيم، وذلك ما يضيف على البداية انزياحاً أسلوبياً ودلالياً ملحوظين. إذ جرت العادة أنه لكي يكون النص مفهوماً لا بد من الربط بين جملة، لأن الذهن لا يدركه إلا مرتباً أو منظماً تبعاً لاحتمية خطية الكلام، وإلا كان النص كلاماً مفككاً ومبعثراً وغير مفهوم.

نخلص مما سبق إلى أن التعلق بمعيار حدود الجملة في ضبط البداية الروائية، أبان عن عدم فاعليته مع ما استجد من متغيرات أدبية، طاولت الكتابة الروائية في مجموع مكوناتها. بحيث لم يعد من المناسب جعل مقياس حد الجملة، كما مر بنا، معياراً لبداية الروائية؛ لأن الاحتكام إلى هذا المعيار في واقع الكتابة الروائية الراهن غير حاسم. فلم تعد البداية تشغل الجملة أو الفقرة، بل غدت تتعدى ذلك إلى الصفحة أو أكثر من ذلك. وهذا ما نجده متحققاً في بعض كتابات كل من محمد براءة: "لعبة النسيان"، و"ذات" لصنع الله إبراهيم، و"باب تازة" لعبد القادر الشاوي... حيث يعتمد هؤلاء إلى توسيع حدود رقعة البداية، وتمديد تخومها أكثر فأكثر.

بناء على ما سبق، يظل سؤال حدود «البداية» الروائية مطروحاً بكل تشعباته وتقريعاته، ومن بين هذه الأسئلة وجب التذكير بما يلي:

هل سنتبع المعيار الدلالي في تحديد

ونجد هذا النوع من الكتابة الروائية لدى كل من جيمس جويس (James Joyce) وفرجينيا وولف (Virginia Woolf) وغيرهما. وفي هذا الصدد، نتذكر على سبيل المثال. ذلك المونولوج الطويل لشخصية مولي بلوم (Molly Bloom) في رواية جويس الموسومة بعنوان "Ulysse". هذا المونولوج لا يتضمن أية علامة ترقيمية، بحيث كان من السهل تقطيع النص إلى جمل كاملة البناء، وإعادة بناء تلاحمها السردي والدلالي (٧).

أما في العالم العربي، فقد انتشرت ظاهرة التلاعب بعنصر الترقيم لدى كتاب الرواية الحديثة، وذلك بتجاهل هذه العلامات جزئياً كما نجد مع إدوار الخراط ومحمد عز الدين التازي وغيرهما. ويتجلى التغييب الكلي لعنصر الترقيم في رواية: "ثلاثية سبيل الشمس" (١٩٨٣) لعبده جبير، وفي: "حكاية وهم مغربية" (١٩٩٤) لأحمد المديني التي يفتتحها بهذا المقطع الخالي من أدوات الترقيم المتعارف عليها: «كأنني سأنحت جبلاً أو أكسر صخوراً كأنني سأمسك بالأرض كاملة مدورة أو مسطحة بين يدي وأشرع للمرة الأولى بقراءة طالع العالم ومنه إلى استكناه أسرار البشرية وسر ما جعلني أكتب الكلمة الأولى تصطادني قاذفة بي في مطلق لا يمسك به إلا جنون شكل شاسع تليه دائرة مقلصة يعقبه انتشار تتوالى إثره حركات لخطوط دائرية تحدث بينها تقاطعات....» (٨).

يستتبع هذا الاستنتاج أن فن صياغة البداية لا يخضع لقيود شكلية يكون الروائي ملزماً بالامتثال إليها، بل فيها قدر كبير من الحرية الفردية المتعلقة بذات الروائي وهو يضع بدايته التي قد تكون أطول قليلاً من الجملة الواحدة، باعتبارها وحدة افتتاح دنيا، إلى حدود أوسع قد تشمل الصفحة أو أكثر.

ومع ذلك، فثمة نصوص روائية أغلبها مبني على صياغة البداية بشكل لا يجعلها تتجاوز الصفحة الأولى أو أقل، ويمكن تلمس ذلك في روايات نجيب محفوظ الوفي لقواعد الفن الروائي التقليدي.. كما أننا واجدون، لا محالة، في روايات الحساسية الجديدة ما يعاكس ذلك التصور التقليدي، إذ تظهر البداية بصورة مستترة، تفصح عن نفسها وفق تركيب متداخل من الفقرات والتميمات التي تتشابك وتتظافر، لتشكل في النهاية وجهة نظر تجاه الكتابة الروائية، ورؤية للعالم كذلك..

من هنا، فإن أية محاولة لحصر البداية خارج سياقها الوظيفي، وبمعزل عن تحقيقها السردية فهي من قبيل الإجراء الذي لا يأخذ بعين الاعتبار الفرضيتين التاليتين:

١. لا يمكن تقديم تعريف للبداية السردية، باعتبارها جملة محددة، انطلاقاً من عزلها عن السياق السردية نفسه، ما دامت هذه الجملة السردية تكتسب صفتها كذلك من اندراجها ضمن السياق السردية بالذات.

ليست هناك معايير نصية صارمة بخصوص طبيعة ملفوظ البداية في الرواية من حيث الكم أو الكيف. يستتبع هذا الاستنتاج أن فن صياغة البداية لا يخضع لقيود شكلية يكون الروائي ملزماً بالامتثال إليها، بل فيها قدر كبير من الحرية الفردية المتعلقة بذات الروائي وهو يضع بدايته التي قد تكون أطول قليلاً من الجملة الواحدة، باعتبارها وحدة افتتاح دنيا، إلى حدود أوسع قد تشمل الصفحة أو أكثر.

البداية الروائية؟ أم الشكلي؟ أم وجب الاعتماد على ما يوحى به الحدس وتهدى إليه البصيرة؟ أم أن الأمر يختلف باختلاف القراء والقراءات؟ وبصيغة أخرى، هل وجب التقيد بالمعنى الحرفي لمصطلح البداية أم توسيع أفق النظر بخصوص هذا الخطاب، لما يستتبعه من دلالات ثابوية، وما يحيل عليه من أبعاد؟

تفضي بنا هذه الأسئلة إلى استنتاجات أهمها: أنه ليست هناك معايير نصية صارمة بخصوص طبيعة ملفوظ البداية في الرواية من حيث الكم أو الكيف،

٢ . وبما أنه من غير الممكن النظر إلى الجملة السردية بمعزل عن سياق تحققها، «وبما أن صفة "السردية"، التي تصبح مكوناً من مكوناتها، فإن أية محاولة لاقتراح وجهة نظر حديثة للجملة السردية عليها أن تأخذ بعين الاعتبار التعالق الممكن بين جملة سردية ما وجملة سردية سابقة أو تالية لها» (٩).

ومع ذلك، فهناك علامات نصية أساسية توجي للقارئ بحدوث الانتقال من بداية النص إلى عرضه، وهي علامات نسبية وليست نهائية، نذكر من أهمها:

١ . استحضار الكاتب لتعيينات من نوع خطي: نهاية الفصل أو فقرة، أو إدماج لفضاء أبيض أو فراغ من شأنهما أن يفصلا بين البداية النصية، وما يليها فصلاً ضمناً.

٢ . حضور آثار نهاية السرد الأولي المفتتح به من خلال مؤشرات من قبيل (إذا، بعد هذه البداية، هذا التقديم...).

٣ . الانتقال من مقطع سردي إلى آخر وصفي، والعكس صحيح.

٤ . حصول تغير في الصوت السردي أو المستوى السردية.

٥ . تغيير في موضوع التبئير.

٦ . نهاية لحظة حوارية أو مونولوجية (أو الانتقال إلى لحظة نصية حوارية أو مونولوجية).

٧ . تغيير في زمنية الحكى (حذف، اختلال

زمني إلخ) أو في فضائه (١٠).

بعد تمثلنا لطبيعة العلامات النصية التي تصلح كمشيرات نصية لحدود البداية الروائية، نخلص إلى أن تعيين حد البداية في الخطاب الروائي مسألة تتأرجح بين تصورين مركزيين هما: تصور من يفهم البداية على أنها أول جملة في العمل الروائي؛ وهو التحديد القديم الذي يستمد مشروعيته من التحديدات الواردة في البلاغة التقليدية، وفي بعض القواميس التي تناولت المفهوم من منظور أجناس أدبية مختلفة عن الرواية (الشعر أو الخطابة). بينما يذهب دعاة التصور الثاني إلى اعتبار أن البداية الروائية قد تتعدى الجملة الأولى لتمتد إلى الفقرة، بله إلى الصفحة أو الفصل بأكمله. مراجع وهوامش:

١. جميد لعبداني: «عنايات النص الأدبي»، مجلة: «علامات في النقد» (السعودية)، ج ٤٦، ٢٠٠٢، ص: ٢٢.

2 - Roland Barthes: «Par ou commencer»

In: «Poétique», N° 1, 1970, p: 3.

3 - «Dictionnaire des littératures de langue française», Paris, Bordas, 1987, p: 1165.

ي يرى لوري لوتمان أن مفهوم الإطار متعدد الاستعمالات، بتعدد الفنون التعبيرية، فهو: «إطار اللوحة، وأضواء الركح في المسرح، وبداية ونهاية كل أثر أدبي أو موسيقي، ومساحات ترسم حدود الشيء المنحوت أو البناء المعماري، إنها أشكال مختلفة لقانون عام للفن: ذلك أن الأثر الفني يشكل متوالاً محدوداً (Fini) لعالم

4 - Laurent Jenny: «La phrase et l'expérience du temps». In: "Poétique", N° 79, 1989, p. 278.

5 - Ibid. p- p: 280- 281.

٦ . مجدي وهبة وكامل المهندس: "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب"، مكتبة لبنان، بيروت، ط: ٢، ١٩٨٤، ص: ٣٨٩.

7 - Maurice Couturier : «La figure de l'auteur» Ed. Seuil. Paris. 1995. p:150.

٨ . أحمد المديني: "حكاية وهم مغربية"، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ١٩٩٤، ص ٧.

٩ . عبد الفتاح الحجمري: "التخييل وبناء الخطاب في الرواية العربية"، منشورات شركة النشر والتوزيع . المدارس، الدار البيضاء، ط: ١، (بدون تاريخ النشر)، ص: ٢٠.

10 -Andrea Del Lungo: «Pour une poétique de l'incipit». In: "Poétique", N° 94. 1993. p:136.

غير محدود (Infini)».

Louri Lotman: «La structure du texte - artistique», Gallimard ١٩٧٣، p: ٣٠٠.

ي على مستوى المعيار الطباعي، يجد القارئ نفسه أمام بعض الملفوظات الابتدائية المنزاحة في شعر مالارمي (Malarmé) وغيره من الشعراء الحداثيين. إنها ملفوظات شعرية لا تخلو من ثورة على تعريفات الجملة المحددة أعلاه. فمنهم من درج على عدم افتتاح قصائده بالحرف الكبير، كأنما يقصد إيهام القارئ بأن النص له ما يسبقه في الزمان والمكان. وبذلك يعطينا هذا الخرق الشكلي تصوراً مغايراً عما كان من تصورات أخرى سالفة في ضبط حدود الجملة من منظور مادي وشكلي. الأمر الذي حدا ببعض الدارسين إلى الأخذ بعين الاعتبار مؤشرات تعيينية مصاحبة، ولكنها مغايرة لما هو معروف من معايير، كلفة البياض المحيط ببعض الجمل التي تنصدر دواوين بعض الشعراء، ونقول الحذف...

المصادر الدينية والتاريخية في ديوان عبدالرزاق العدساني

بقلم: د. سيد إبراهيم آرمن *

اتسمت مسيرة الشاعر عبدالرزاق العدساني، بشتى الأبعاد، منذ صباه إلى يومنا هذا، حيث نرى الشاعر يتجه نحو النضج والكمال الأدبي الذي طالما يصبو إليه منذ صباه. فهو يات الصبا من المساجلات الشعرية إلى رغبته الطاغية في قراءة الكتب ساعدته في اتجاهه نحو الأدب، كما أن الفن كان له دور هام في نضج ثقافته الشعرية. وإذا كان من حديث عن أبرز المؤثرات العامة، والخاصة في شعره يمكننا أن نستخلص ينابيع ثقافته الشعرية من:

المصادر الإسلامية (آيات القرآن والسنة النبوية وقصص الأنبياء)
والمصادر التاريخية (الشخصيات والأحداث التاريخية)
والمصادر الأدبية (تأثره بالشعر العربي بشكل عام)

وذلك لكي نؤكد على أن «الشعر المعاصر لم يطرح قضية التراث جانباً - كما توهم بعض الناس - بل هو أعمق وأصدق ارتباطاً بها. وكل من يتجاوز عن قضية الشكل ويتأمل هذا الشعر، يلمس بوضوح كيف يعيش التراث في ثناياه». (١) فمن الواضح - وهذا من البدهيات الممهورة بالسذاجة - أن للماضي حضوراً حتمياً لا يستطيع أية ثورة أن تفنيه لأنه أرسخ من الأهرام وأكثر سموفاً واستعصاءً على الهدم بل من الواضح أيضاً أن الشعر كان من أبطأ النشاطات الإنسانية وقوفاً ضد التراث أو تنكراً له بل كان تراثياً إلى حد بعيد. (٢).

التمهيد

لقد بدت بواكير ثقافة شاعرنا تتفتح براعمها منذ أن كان صغيراً فقد كان يشارك في المساجلات الشعرية بغية حفظ المزيد من الأشعار العربية كما كانت القراءة واشتراء الكتب شغله الشاغل فقد كان يهيمه الوظيفة لأجل اشتراء المزيد من الكتب ناهيك عن اتجاهه نحو الفن منذ فترة مبكرة. فقد كان للفن أثره الكبير في صقل موهبته الشعرية فما هو يحدثنا أنه بعد أن ترك التلحين لا يرجع إلى عوده إلا إذا شده

* أستاذ مساعد بجامعة آزاد الإسلامية في كرج- إيران.

الحنين إلى الماضي عندما أراد أن ينشد قصيدة جديدة لأنه يرى أن اللحن خاصة النغم الشرقي له الأثر الطيب الذي يلهب العاطفة الشعرية فينطلق منها الشعر. فأعد شاعرنا لكل بحر عروضي لحنا محددًا وعندما أراد أن ينشد قصيدته في بحر معين يلجأ إلى عوده ليضبط قصيدته باستعانة اللحن المحدد لوزنه ضبطاً محكماً وهكذا تأتي الأبيات موزونة.

فلقد وجد الشاعر أمامه تراثاً متنوع المصادر وأقبل ينهل من معينه فقد تعددت وتنوعت مصادر ثقافة شاعرنا بين الديني، والتاريخي، والأدبي، حيث تلقى الضوء في هذا المقال على المصادر الدينية، والتاريخية دون سواها، وذلك لأن الأخير - المصادر الأدبية - بإمكانه أن يكون موضوعاً ثانياً لانعكاسه في مقال آخر.

وقوله تعالى: (فَأَمَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ فَيُوَفِّيهِمْ أُجُورَهُمْ وَيَزِيدُهُمْ مِنْ فَضْلِهِ وَأَمَّا الَّذِينَ اسْتَنَكَفُوا فَاسْتَكَرُوا فَيُعَذِّبُهُمْ عَذَابًا أَلِيمًا وَلَا يَجِدُونَ لَهُمْ مِنْ دُونِ اللَّهِ وَلِيًّا وَلَا نَصِيرًا) (سورة نساء، الآية: ١٧٣)

وهكذا نجد هذا المعنى في آيات أخرى، وسور كثيرة نذكر منها على سبيل المثال ولا الحصر: آية ١١٦ سورة التوبة، وآية ٢٩ سورة العنكبوت، وآية ١٧ سورة الأحزاب، وآية ٣١ سورة الشورى، و... .

فالقصيدة تكتظ بالمعاني الإسلامية، وقلمنا نجد بيتاً لا يشير إلى آية قرآنية بصورة مباشرة.

وإذا كان هذا ماورد في صدر الديوان من المعاني الإسلامية فماذا عن كل الديوان حيث نجد المعاني القرآنية تتوزع بين ثانياً قصائده لاسيما في قصائد الوطنية، والثناء، والإلهيات.

فالشاعر يرجو في القصيدة التالية التي تعتبر من إلهياته عفو ربه واضعاً نصب عينيه هذا الدعاء: «اللهم إنك عفو تحب العفو فاعف عني». كما تتجلى أسمى المعاني القرآنية واضحة فيها:

فالمتابع لديوان العدساني يجد في قصيدته الأولى التي بدأ بها ديوانه الشعري استحضار التراث القرآني حيث وضع لأسماء الله الحسنى قصيدة في نيف وعشرين بيتاً يشير معظم أبياتها إلى الآيات القرآنية. القصيدة مطلعها:

المصادر الإسلامية: استمد الشعراء من الموروث الإسلامي نماذج، وصوراً أدبية كانت مصدراً قوياً لإحياءاتهم، وإلهامهم الشعري، ويتجلى هذا المصدر واضحا جليا في شعر شاعرنا العدساني من حيث تأثره بالمصادر الإسلامية، وفي مقدمتها القرآن الكريم، والقصص القرآنية، والأحاديث النبوية، ناهيك عن حسه الإسلامي العام الذي يطغى على كثير من قصائده.

فالمتابع لديوان العدساني يجد في قصيدته الأولى التي بدأ بها ديوانه الشعري استحضار التراث القرآني حيث وضع لأسماء الله الحسنى قصيدة في نيف وعشرين بيتاً يشير معظم أبياتها إلى الآيات القرآنية. القصيدة مطلعها:

فالمتابع لديوان العدساني يجد في قصيدته الأولى التي بدأ بها ديوانه الشعري استحضار التراث القرآني حيث وضع لأسماء الله الحسنى قصيدة في نيف وعشرين بيتاً يشير معظم أبياتها إلى الآيات القرآنية. القصيدة مطلعها:

إلهي وهل لي غير عَفْوِكَ أرتجى
وَأني بما قَدْ شئتَ لي لَصَبُورٌ
فإن يَكُ هَذَا مِنْكَ عَفْوَاً فَإِنِّي
أرى كُلَّ أَمْرٍ دُونَ ذَاكَ يَسِيرُ
رَجَوْتُكَ عَفْوَاً يَا إلهي وَطَامَعُ
بِمَغْفِرَةِ يَوْمِ الْحِسَابِ تُجِيرُ
وَتَعْلَمُ مَا نُبْدي وَمَا هُوَ بِأَطْنُ
وَمَا هُوَ أَت بِالْوُجُودِ خَبِيرُ
فَرَحْمَاكَ رَبِّي أَن أَكُونَ مُكَابِراً
وَرَحْمَاكَ مِنْ يَوْمِ لِقَاءِ عَسِيرُ
تَقَبَّلْ رَجَائِي يَا إلهي وَتَوَبَّيْ
فَعَفْوُكَ يَا رَبَّ الْعِبَادِ كَبِيرُ (٤)

ولا يقتصر طلب الشاعر عفو ربه على هذه القصيدة بل يتعدى هذا الطلب ليظهر في قصائد أخرى تحمل معاني قرآنية جديدة فقصيدته التي سماها "دعاء" تذكرنا بقوله تعالى ٩: (يَعْلَمُ خَائِنَةَ الْأَعْيُنِ وَمَا تُخْفِي الصُّدُورُ) (سورة غافر، الآية: ١٩) بالإضافة إلى مفاهيم قرآنية أخرى تنم عن صدق المشاعر، والإيمان بالمبادئ:

سَأَلْتُكَ رَبِّي رِضَاءً وَعَفْوَاً
فَأَنْتَ الْعَفْوَ الْغُفُورُ الْكَرِيمُ
وَأَنْتَ الْغَنِيُّ وَأَنْتَ الْكَبِيرُ
وَأَنْتَ أَنْتَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ
شُكُورٌ وَدُودٌ رُوُوفٌ حَسِيبُ
خَبِيرٌ لَطِيفٌ عَزِيزٌ حَكِيمُ
فَلَا شَيْءَ يَخْفَى بِهَذَا الْحَيَاةِ
عَلَيْكَ وَأَنْتَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ
تَقَبَّلْ رَجَاءَ الْمُحِبِّ الدَّلِيلِ
فَأَنْتَ الْمُحِبُّ وَأَنْتَ الرَّحِيمُ (٥)

وهذا الدعاء يحمل عبق التعاليم الإسلامية الفواحة، ويبين مدى إيمان شاعرنا بأن عفو الله، ورضاه يعد خير النعم التي أنعمها الله على عبده الصالح، ولهذا يتضرع إليه لينال هذا العفو، ولا شك أنه هو القادر، وإرادته تفوق الإرادة البشرية بل لا تتحقق أمانيه إلا بأمر الخالق:

إِنَّ الْأُمُورَ إِذَا أَتَتْ فَأَرَادَهُ
مِنْ خَالِقٍ وَيَأْمُرُهُ تَتَحَقَّقُ
يَا مَنْ لَهُ خَيْرُ الرَّجَاءِ لَخَلْقِهِ
أَنْتَ الرَّجَاءُ لِكُلِّ شَيْءٍ يُخْلَقُ (٦)

وإذا كان شاعرنا يؤمن بهذه المبادئ الإسلامية حق الإيمان فمن شأنه أن لاتزعزعه نائبات الدهر صغيرها وكبيرها، وأن يكون راضياً برضا الله، وبالفعل استطاع أن يصل إلى هذه المرحلة عندما نقرأ قصيدته التي رثى بها ولده أيمن حيث يدعو القارئ إلى أن يرافقه في التسليم أمام قضاء الله:

فَمَا حِيلَتِي فِيمَا أَتَانَا وَهَلْ لَنَا
أَمَامَ قَضَاءِ اللَّهِ نُبْدِي التَّشَاكِيَا
كَلَانَا عَلَى مَا قَدَّرَ اللَّهُ سَائِرُ
أَكُنْتُ طَرِيحَ السُّقْمِ أَمْ كُنْتُ مَاشِيَا (٧)

فالمؤمن الحقيقي لا يجزع ويضع نصب عينيه قوله تعالى: (كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ وَيَبْقَى وَجْهَ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ) (سورة الرحمن: الآيتان ٢٦-٢٧) كما فعل شاعرنا:

سَيَذْهَبُ كُلُّ شَيْءٍ عَنْ يَقِينِ
وَيَبْقَى وَجْهَ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ (٨)

والتحلي بالصبر يدعو به إلى أن يستحضر قصة يوسف عليه السلام ليستخدم مفاهيمها في بعض أشعاره:

فَيَا نَفْسُ مَا بِالْقَوْلِ غَيْرُ تَعَادُلٍ

تَسَالِي وَيَا الصَّبْرَ الْجَمِيلَ تَجْمَلِي (٩)

كما يحث شاعرنا على تقوي الله مستحضراً الآية القرآنية: (وَمَنْ يَتَّقِ اللَّهَ يَجْعَلْ لَهُ مَخْرَجًا) (سورة الطلاق، الآية: ٢) في هذا البيت:

وَمَنْ يَتَّقِ اللَّهَ فِي أَمْرِ يُرَاوِدُهُ

يَجْعَلْ لَهُ مَخْرَجًا مِنْ كُلِّ مَا رَسَمُوا (١٠)

ولشدة تعلقه بهذا المبدأ أعاد هذا المضمون في بيت آخر:

وَمَنْ يَتَّقِ اللَّهَ فِي نَفْسِهِ

لَهُ اللَّهُ نُورٌ وَهَادٍ وَرَبٌّ (١١)

ويخص الأمة الإسلامية بنصائح تنبعث عن أصول الدين، ويدعوها إلى السير على هذا النهج بفرح وسرور فالآيات التالية التي أنشدت بمناسبة إقامة بيت الزكاة في الكويت خير دليل على حث الشاعر على الالتزام بأصول الدين:

إِنَّ الزَّكَاةَ بِحَمْدِ اللَّهِ تَزْكِيَةٌ

وَلِلْحَوَامِدِ عِنْدَ اللَّهِ غُفْرَانٌ

فَبَارِكْ اللَّهُ فِيمَنْ قَدْ أَقَامَ لَهَا

حَقَّ الشَّرِيعَةِ صَدَقًا وَهُوَ جَدْلَانُ

فَحُكْمُهَا سُنَّةُ الْقُدُّوسِ مَنْ أَزَلَّ

وَلَمْ يَسْنِ قَرَارَ الْأَمْرِ إِنْسَانُ

لِلَّهِ دُرَيْدٌ صَانَتْ مَكَارِمُهَا

وَأُورِدَتْهَا بِمَا يَرْضَاهُ دِيَانُ

فَتِلْكَ دَارُ سَعَتٍ بِالْحَقِّ نَاشِدَةٌ

يُحِيطُ مَا قَدْ سَعَتْ صَدُوقٌ وَوُجْدَانُ

بَيْتُ الزَّكَاةِ الَّذِي قَدْ صَانَ حُرْمَتَهَا

بِمَا مَضَى وَجَمِيلِ الصَّنْعِ رِضْوَانُ

فَالْبَيْتُ مَسْلُكُهُ حُبٌّ وَمَكْرَمَةٌ

فَرِيدُ صُنْعٍ تَسَامَتْ مِنْهُ أَوْطَانُ

وَشَارَكَ الْبَيْتَ بِالْأَفْعَالِ صَادِقُهَا

لِحَانُ خَيْرٍ لِهَذَا الرُّكْنِ بُرْهَانُ

بَانَتْ فَعَائِلُهُمْ بِيضًا صَحَائِفُهَا

كَالْعُودِ فِي غَمْرَةِ الْأَنْهَارِ رِيَانُ

جَزَاهُمْ اللَّهُ دَارَ الْخُلْدِ جَنَّتُهُ

خَيْرَ الْعَطَاءِ وَرَبَّ الْعَرْشِ رَحْمَانُ (١٢)

وهكذا تتوزع تلك المفاهيم الإسلامية في شعر شاعرنا كما أن هناك ظاهرة أخرى تجدر الإشارة إليها وهي أن معجم شاعرنا الشعري يمتلئ بالمفردات القرآنية التي استخدمها شاعرنا في كثير من أبياته الشعرية نشير إلى عدد منها على سبيل المثال ولا الحصر:

صُمُّ وَكُفٌّ وَعُمِّي لَا شَبِيهَ لَهُمْ

بِالْبَغْيِ بِالْغَدْرِ بِالْأَحْقَادِ بِالْحَسَدِ

تَبَّتْ يَدَاهُمْ بِمَا قَالُوا وَمَا كَسَبُوا

فَكَسَبُهُمْ كَسَبُ نَفَاثَاتٍ بِالْعُقْدِ (١٣)

وهذا إشارة واضحة إلى آيات قرآنية معروفة من سورة البقرة، والمسد، والفلق، وهناك بيت آخر صاغه شاعرنا وفق المفردات، والمفاهيم القرآنية:

فَمَنْ يُعْظِمِ دِينَ اللَّهِ أَسْعَدُهُ

تَرَقَّ الثَّرِيًّا وَتَسَعَّدَ عِنْدَهُ الْحَالُ (١٤)

وفيه إشارة إلى هذه الآية: (وَمَنْ يُعْظِمِ شَعَائِرَ اللَّهِ فَإِنَّهَا مِنْ تَقْوَى الْقُلُوبِ) (سورة الحج، الآية: ٣٢) وأشار إلى سورة النازعات: (وَالْجِبَالِ أَرْسَاهَا) (سورة النازعات، الآية: ٣٢) بقوله:

فَوَالَّذِي أَرْسَى جِبَالَ

وَأَنْبَتَ بِالْفَلَا زَهَرَ الْخَزَامَى (١٥)

كما أشار إلى سورتي الأحزاب والصاد بهذا البيت:

كما يؤكد شاعرنا على الصبر على المكاره
والآلام لأنها توجب المغفرة الإلهية في
هذه الأبيات:

فَقَرَّ عَيْنًا فَبِالْآلَامِ مَغْفِرَةٌ
كَذَلِكَ مِنْ رُزْءٍ مَا تُعَانِي بِهِ الْمُحِنُّ
فَصَاحِبُ الصَّبْرِ إِيْمَانًا فَإِنَّ بِهِ
مَا لَا تُودُّ بِهِ بِالْمِحْنَةِ الْفِتْنُ
فَالْعَاقِبَاتُ لَهَا رُوحٌ إِذَا هَدَأَتْ
نَسِيمُهُ جَذَلَ مَا شَقَّه شَجْنُ
لَرُبَّمَا فَرَحٌ فِي طَيْهِ حَزْنُ

وَرُبَّمَا حَزْنٌ بِالسَّعْدِ مُقْتَرِنُ (٢٢)
فاستطاع شاعرنا إلى جانب استحضار
الآية القرآنية: (وَعَسَى أَنْ تَكْرَهُوا شَيْئًا
وَهُوَ خَيْرٌ لَكُمْ وَعَسَى أَنْ تُحِبُّوا شَيْئًا
وَهُوَ شَرٌّ لَكُمْ وَاللَّهُ يَعْلَمُ وَأَنْتُمْ لَا تَعْلَمُونَ)
(سورة البقرة، الآية: ٢١٦) أن يستحضر
هذا الحديث النبوي الشريف: « ما من
مصيبة يصاب بها المسلم إلا كفر بها عنه
حتى الشوكة يشاكها. » (٢٣)

وهناك أبيات أخرى من نفس القصيدة:
سَأَلْتُ رَبِّي وَهَلْ لِي غَيْرُ أَدْعِيَةٍ
لَعَلَّ مِنْهَا دُعَاءٌ حَظَّهُ حَسَنُ
فَهُوَ الْمُجِيبُ لِمَنْ يَدْعُو بِعِزَّتِهِ
وَكُلُّ أَمْرٍ بِمَا قَدْ شَاءَ مُرْتَهَنُ (٢٤)

فهذان بيتان استمدهما الشاعر من
الحديث النبوي الشريف الذي يقول
فيه الرسول الكريم: « واعلم أن الأمة لو
اجتمعت على أن ينفعوك بشئ لم ينفعوك
إلا بشئ قد كتبه الله لك وإن اجتمعوا
على أن يضروك بشئ لم يضروك إلا
بشئ قد كتبه الله عليك رفعت الأقلام
وجفت الصحف. » (٢٥) كما أن هناك

مَا بَالُ ذَا النَّاسِ قَدْ زَاغَتْ بَصَائِرُهُمْ
عَنِ الْحَقِيقَةِ أَوْ عَنْ ذِكْرِ مَا كَانَا (١٦)
وأشار إلى آية قرآنية أخرى:

إِنْ تَنْصُرُوا اللَّهَ يَنْصُرْكُمْ
فَنَصْرًا عَزِيزًا وَإِمْدَادًا بِلا عَدَدِ (١٧)

ولم يترك شاعرنا الأحاديث النبوية فلقد
نهل من معينها واستحضرها في بعض
أبياته. ففي هذه الأبيات التي أنشدتها
تعزية ومواساة للشيخ علي جابر العلي
بوفاة نجله جابر:

كَسَبْتَ بِمَا رُمْتَ وَالْكَسْبُ بَاقٍ
يَفُوقُ بَقَاؤُهُ عُمَرَ الدُّهُورِ
رَبِحْتَ وَمَا خَسِرْتَ وَخَيْرُ كَسْبٍ
شَفِيعٌ مُؤْنِسٌ يَوْمَ النُّشُورِ
يُنَاجِي رَبَّهُ فِي وَالِدِيهِ

مُنَاجَاةُ الشُّكُورِ إِلَى الشُّكُورِ (١٨)
وكذلك في هذه الأبيات التي أنشدتها تعزية
للسيد مفرج إبراهيم بوفاة نجله:
فَهَلْ تَأْسَى عَلَى خَيْرٍ تَأْتِي

شَفِيعُ شَافِعٍ يَوْمَ الْحِسَابِ
مَعَ الْوَلَدَانِ يَسْعَى فِي ظِلَالِ
وَمَاءٍ سَائِغٍ عَذْبُ الشَّرَابِ
يُنَاجِي رَبَّهُ فِي ظِلِّ عَرْشِ

لَكُمْ مِنْ فَضْلِهِ حَسَنُ الثَّوَابِ (١٩)
فكل تلك الأبيات تتم عن هذا الحديث
النبوي الشريف: « من مات له ولد ذكر
أو أنثى، سلم أو لم يسلم، رضي بيوم
القيامة أو لم يرض، لم يكن له ثواب إلا
الجنة. » (٢٠) كما يدل على استحضار
حديث آخر: « ما من الناس من مسلم
يتوفى له ثلاث لم يبلغوا الحنث إلا أدخله
الله الجنة بفضل رحمته إياهم. » (٢١)

استحضر الشاعر العدساني بعض الشخصيات التاريخية التي لها دور في التاريخ الإسلامي فتجده في إحدى قصائده التي أنشدها بمناسبة المولد النبوي يستحضر شخصية الرسول الأكرم:

قُلْتُ دَعْنِي إِنَّ قَلْبِي بِازْدِيَادٍ
وَيَحْ قَلْبٍ لَا يُحِبُّ الْمَكْرَمَاتِ
قَدْ عَشِقْتُ الْحُبَّ فِيهَا مِنْ حَبِيبٍ
لَا يُجَارِيهِ حَبِيبٌ فِي حَيَاتِي (٢٨)

نجد شاعرنا في هذين البيتين أنه إلى جانب استحضار شخصية الرسول الكريم يذكرنا بالحديث النبوي الشريف: «ثَلَاثٌ مَنْ كُنَّ فِيهِ وَجَدَ حَلَاوَةَ الْإِيمَانِ: أَنْ يَكُونَ اللَّهُ وَرَسُولَهُ أَحَبَّ إِلَيْهِ مِمَّا سِوَاهُمَا، وَأَنْ يُحِبَّ الْمَرْءَ لَا يُحِبُّهُ إِلَّا لِلَّهِ، وَأَنْ يَكْرَهُ أَنْ يَعودَ فِي الْكُفْرِ بَعْدَ إِذْ أَنْقَذَهُ اللَّهُ مِنْهُ، كَمَا يَكْرَهُ أَنْ يُلْقَى فِي النَّارِ» (٢٩) ليكون تفاعل القارئ مع البيت أكثر عمقا.

وفي القصيدة نفسها التي أنشدت بمناسبة المولد النبوي الشريف يوظف شاعرنا كما هائلا من الأحداث التاريخية التي تتصل اتصالا مباشرا بهذا التاريخ الشريف من ذاك النور الذي أضاء الكون إلى خمود نار المجوس، وسقوط تماثيل الوثنيين، وارتحاس إيوان كسرى، وغير ذلك من الدلالات ناهيك عن إشارة شاعرنا إلى بعض الأحداث التي حدثت طيلة حياة النبي الكريم كنزول جبريل عليه في غار حراء، وهجرته من مكة إلى المدينة، واختبائه في غار ثور:

نُورٌ هَدِي طَافَ بِالْأَفَاقِ لِيَا
وَبِهِ شَعَتْ شُمُوسُ الْكَائِنَاتِ

إشارة إلى هذا الحديث: «الدعاء يرد القضاء» (٢٦) وللقارئ أن يحكم في هذه الأبيات وما تحمل من إشارات إلى بعض الأحاديث:

وَمَا الْمَرْءُ إِلَّا عَابِرٌ نَحْوَ غَايَةٍ
وَلَا بُدَّ مِمَّا قَدْ أَحَاطَ فَنَآؤُهَا
وَأَرَوَّاحُنَا زَهَرَ لَهَا الْعُمْرُ غَارِسُ
وَيَرْحَلُ عِنْدَ الْمَوْتِ عَنْهَا بَقَاؤُهَا
فَلَيْسَ بِنَاقٍ فَوْقَ ذِي الْأَرْضِ صَائِحُ
وَلَيْسَ بِغَادٍ عَنْكَ فِيهَا رَثَاؤُهَا
فَارْبَعَةٌ تَبْقَى لَذِي الْمَرْءِ اسْمُهُ
وَيَحْفُو بِهِ بَعْدَ الْمَمَاتِ ضِيَاؤُهَا
فَعَالِمٌ عِلْمٍ يَنْفَعُ النَّاسَ عِلْمُهُ
يُحِيطُ بِهِ فِيمَا أَقَامَ صَفَاؤُهَا
وَمُكْرِمٌ ضَيْفٍ شَاعَ بِالنَّبْلِ ذِكْرُهُ
يُجِيبُ وَإِنْ قَلَّ الْوَفَاءُ عَطَاؤُهَا
وَصَادِقُ صَدِيقٍ بِالشَّجَاعَةِ ضَارِبُ
بِذِي الْبَيْدِ أَسِيْفًا يُخِيفُ لِقَاؤُهَا
وَشَاعِرٌ أَشْعَارُ تَسَامَتْ بِفَنَآئِهَا

تَغَنَّتْ بِهَا قَبْلَ الْمُحِبِّ طِبَاؤُهَا (٢٧)

المصادر التاريخية: تلعب المصادر التاريخية دورا هاما في شعر الشعراء المعاصرين في العالم العربي عامة وفي دول الخليج خاصة وذلك لحنينهم إلى الماضي، وشوقهم إلى استحضار ذكرياته؛ وهذا الماضي قد يكون بعيدا كل البعد عن عصرهم وقد يكون قريبا عنه. كما أن المصادر التاريخية تختلف بين استحضار الشخصيات التاريخية تارة، وبين الوقائع وأحداث الماضي تارة أخرى، وتتمثل أحيانا في بعض العناصر التي لها صلة بالتاريخ القديم أو الجديد.

وَتَجَلَّى عَنْ فَمٍ شَعٍ بَرِيقًا

وَابْتَسَامَاتٍ عَلَتْ كُلَّ السَّمَاتِ
فِيهِ مَكَّةُ ضَاءَتْ وَاسْتَظَلَّتْ

بِظِلَالٍ وَنَعِيمِ الْمُحْصَنَاتِ
كَيْفَ نَارُ الْكُفْرِ فِيهِ قَدْ تَهَاوَتْ

فِي قُصُورٍ فِي نُجُودِ الْمُقْضَرَاتِ
وَبِمَائِيلَ لِأَهْلِ الشَّرِكِ خَرَّتْ

كَصُخُورٍ مِنْ أَهَالِي الشَّاهِقَاتِ
وَ حَرَاءُ رَاحٍ يَرْهَوُ بِافْتِخَارِ

وَجَلَالِ هَزْ أَرْكَانِ الطُّغَاةِ
أَوْكَلَتْهُ الْأَرْضُ فِيمَا تَبْتَغِيهِ

مُلْتَقَى الرُّوحِ وَمَأْمُونِ الصَّلَاةِ
وَحِمَاهُ عَنْ عَيُونٍ عَنَكَبُوتِ

وَ حِمَامَاتٍ وَأَوْرَاقِ النَّبَاتِ
وَرَعَاهُ فِي حُنُوِّ غَارِ ثَوَرِ

وَ قَفْلَةٍ بِالْتَّعَاجِ الرَّاتِعَاتِ (٣٠)

وعندما يتحدث عن النبي يشير إلى
لقطات تاريخية ورد ذكرها في القرآن
الكريم وفي هذا السياق يستحضر
شخصيات أخرى لها دور في تاريخ
الأديان السماوية فيذكر التاريخ أن عيسى
عليه السلام هو الذي بشر بهجيء النبي
ويشير شاعرنا إلى هذا بقوله:

بَشَّرَ النَّاسَ بِهِ بِالْقُدْسِ عِيسَى

بِعَلَامَاتِ نَبِيِّ الْمُعْجَزَاتِ
قَالَ بَعْدِي هَادِيٌّ بِالْحَقِّ آتِ

بِالْهُدَى وَالنُّورِ مَحْمُودِ الصِّفَاتِ
خَيْرُ هَادٍ وَبَشِيرٌ وَنَذِيرِ

شَاكِرٌ يَسْعَى بِنُورِ الصَّلَوَاتِ
اسْمُهُ أَحْمَدُ لِلدُّنْيَا رَسُولُ

لَا يُضَاهِي فِي خُلُودِ الْمُحْكَمَاتِ (٣١)

وهذا إشارة إلى هذه الآية القرآنية:
(مُبَشِّرًا بِرَسُولٍ يَأْتِي مِنْ بَعْدِي اسْمُهُ
أَحْمَدُ) (سورة الصف، الآية: ٦) وهناك
إشارة إلى آدم وحواء مستحضرا الموروث
الصوفي ومشيرا إلى بعض الأحاديث
النبوية مثل: «كُتِبَتْ نَبِيَّا وَأَدَمُ بَيْنَ الرُّوحِ
وَالْجَسَدِ» (٣٢) في قوله:

خَيْرُ نُورٍ حَازَهُ آدَمُ مِنْهُ

وَلِحَوَاءَ أَرِيحُ الْعَطِرَاتِ (٣٣)

ويذكر شاعرنا في سياق وطنياته بعض
الأحداث الإسلامية التي تعد من تواريخ
صدر الإسلام كما أشار في الأبيات
التالية إلى غزوة ذات السلاسل « وفيها
أرسل رسول الله، صلى الله عليه وسلم،
عمرو بن العاص إلى أرض بلي وعذرة
يدعو الناس إلى الإسلام، وكانت أمه من
بلي، فتألفهم رسول الله، صلى الله عليه
وسلم، بذلك، فسار حتى إذا كان على
ماء بأرض جذام يقال له السلاسل، وبه
سميت تلك الغزوة ذات السلاسل، فلما
كان به خاف فبعث إلى النبي، صلى الله
عليه وسلم، يستمده، فبعث إليه رسول
الله، صلى الله عليه وسلم، أبا عبيدة بن
الجراح في المهاجرين الأولين، فيهم أبو
بكر وعمر، وقال لأبي عبيدة حين وجهه:
لا تختلفا. فخرج أبو عبيدة، فلما قدم
عليه قال عمرو: إنما جئت مدداً إلي.
فقال له أبو عبيدة: يا عمرو إن رسول
الله، صلى الله عليه وسلم، قال: لا
تختلفا، فإن عصيتني أطعتك. قال: فأنا
أمير عليك. قال: فدونك. فصلي عمرو
بالناس» (٣٤)

رَجَعْتُ إِلَى الْمَاضِي الْبَعِيدِ مُنَاجِيًا
صُقُورًا لِدُنْيِ الْبَيْدَاءِ أَمْسَتْ رَوَاعِيَا

وَمَا هِيَ إِلَّا لَحْظَةٌ عَشَتْ طَيْفَهَا
أَرْتَنِي مَرَاتِي فَخَرِ قَوْمِي وَدَارِيَا
وَأَنِّي بِهَا لَأَقِيتَ خَيْرًا وَصُحْبَةً
تُذَكِّرُنِي بِالْحَقِّ مَا كُنْتُ نَاسِيَا
فَفِيكَ أَرَى ذَاتَ السَّلَاسِلِ قَدْ رَنَتْ
بِكَاطِمَةٍ نَحْوِ الْعُلُوِّ التَّعَالِيَا (٣٥)
وأشار إلى تلك الغزوة التي لها صلة
بأرض الكويت مرة أخرى:
سَلُّوا بِهَا عَنْ رِجَالِ الْحَقِّ كَاطِمَةً
إِنْ زَادَ فِيكُمْ بِهَا مِنْ مَجْدِهَا شَغْفُ
فَفِي رِيَابِهَا بَدَتْ أَوَّلَى مَعَارِكِكُمْ
ذَاتَ السَّلَاسِلِ فِي أَرْجَائِهَا تَقَفُ
أَرْضُ تَبَارَكَ فِي سَاحَاتِهَا ظَفَرُ
مِنْ خَيْرِهَا سَلَفٌ مِنْ خَيْرِهَا خَلَفُ (٣٦)
وعندما يمدح خادم الحرمين الشريفين
يشبّهه بصلاح الدين الأيوبي الذي له دور
عظيم في التاريخ الإسلامي ويعد القائد
الأكبر بين المسلمين:
هَمِّمُ الْهَمَامِ أَهْمُ أَهْمُ هَمُّ هَمُّهُ
هَمُّ الصَّلَاحِ وَهَمُّ رَدِّعِ الْأَعْسَمِ (٣٧)
كما يشير إلى فتح عمورية على يد
المعتصم حيث يشبهه خادم الحرمين
الشريفين بالمعتصم الخليفة العباسي
الذي فتح عمورية و هزم الرومان:

فَدَنَّاكَ رُوحِي سَلِيلَ الْمَجْدِ وَالْحَسْبِ
فَدَاءُ مُعْتَصِمٍ لِلْخَرْدِ الْعَرَبِ
تَشَابَهَتْ مِنْكُمَا الْأَيَّامُ فَالْتَحَمَتْ
بِمَا تُسَطِّرُهُ الْأَزْمَانُ مِنْ عَجَبِ
فَيَوْمُ عَمُورَةٍ عَادَ الزَّمَانُ بِهِ
لِيَوْمِكُمْ فِي وَصَالِ الصَّدَقِ وَالنَّسَبِ
يَا حَامِيَ الْبَيْتِ يَا مَنْ جَلَّ مِنْ ثَقَّةِ
الْمُلُحِدُونَ بِمَا أُولِيتَ فِي نَصَبِ (٣٨)
ولم ينس شاعرنا تلك العناصر التاريخية،
والتراثية لوطنه الكويت حيث يشير في
قصيدة سماها "أم المهلب" إلى المهلب
وهي سفينة كبيرة من سفن الكويت
المعروفة والتي احتفظت بها دولة الكويت
كشعار لماضيها العريق:
بَلَدِي عَشَقْتُكَ حَيْثُ مَثَلُكَ يُعْشَقُ
وَيَفْضِلُ جُهْدُكَ صَوْتُ فَعْلِكَ يَنْطَقُ
أَنْتَ الَّذِي نَطَقْتُ عَمَّاكَ وَلَمْ تَزَلْ
رَايَاتُهَا بَيْنَ الْعَوَاصِمِ تَخْفُقُ
بَلَدُ تَبَارَكَ بَرُّهُ وَبَيْحَرُهُ
عُرِفَ الرِّجَالُ بِمَا أَتَوْا وَبِمَا لَقُوا
فَسَلُّوا الْمُهَلَّبَ عَنْ طَلَائِعِ مَجْدِهِ
وَمُحِيطُ هَنْدٍ عَنْ عَمَالِقَةِ رَقُودِ (٣٩)

المصادر والهوامش

- ١- د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر؛ قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت- لبنان، لا تا، ص ١٤٣.
- ٢- د. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، مطابع دار القبس، الكويت، ١٩٧٨م، صص ١٣٩-١٤٢.
- ٣- عبدالرزاق محمد صالح العدساني، ديوان العدساني، مطبعة الكويت، ط ٢، ٢٠٠١م، ص ١٣.
- ٤- المصدر نفسه، ص ٢٠٦.
- ٥- المصدر نفسه، ص ٣٣٠.
- ٦- المصدر نفسه، ص ٦٦.
- ٧- المصدر نفسه، ص ٣١٥.
- ٨- المصدر نفسه، ص ٣٠٣.
- ٩- المصدر نفسه، ص ١٠٥.
- ١٠- المصدر نفسه، ص ١٥١.
- ١١- المصدر نفسه، ص ٣٢٧.
- ١٢- المصدر نفسه، ص ١٣١.
- ١٣- المصدر نفسه، ص ٢٦٨.
- ١٤- المصدر نفسه، ص ١١٧.
- ١٥- المصدر نفسه، ص ٢٦٢.
- ١٦- المصدر نفسه، ص ١٠٤.
- ١٧- المصدر نفسه، ص ٥٣.
- ١٨- المصدر نفسه، ص ٣٢٣.
- ١٩- المصدر نفسه، ص ٣٢٤.
- ٢٠- أبو القاسم سليمان بن أحمد الطبراني، المعجم الكبير، تحقيق حمدي بن عبد المجيد، مكتبة العلوم والحكم- الموصل، ١٩٨٣م، ج ١، ص ٨٦.
- ٢١- محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، تحقيق مصطفى ديب البغا، دار ابن كثير، دمشق، ١٩٨٧م، ج ١، ص ٤٢١.
- ٢٢- ديوان العدساني، ص ٣٥٣.
- ٢٣- محمد فؤاد عبد الباقي، اللؤلؤ والمرجان فيما اتفق عليه الشيخان، دار الفكر، بيروت - لبنان، ٢٠٠٢م، ص ٦٦٠.
- ٢٤- ديوان العدساني، ص ٣٥٤.
- ٢٥- الإمام النووي، متن الأربعين النووية، ضبط ألفاظها محي الدين مستو، دار إحسان للنشر والتوزيع، طهران - إيران، ١٩٩٢م، ص ٤٧.
- ٢٦- أبو عبدالله محمد بن عبدالله الحاكم النيسابوري، المستدرك على الصحيحين، تحقيق مصطفى عبدالقادر عطاء، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ١٩٩٠م، ج ٣، ص ٥٤٨.
- ٢٧- ديوان العدساني، ص ١٦٦.
- ٢٨- المصدر نفسه، ص ١٧٤.
- ٢٩- أبو الحسين مسلم بن الحجاج النيسابوري، صحيح مسلم، دار الجيل، بيروت-لبنان، لا تا، ج ١، ص ٤٨.
- ٣٠- ديوان العدساني، صص ١٧٥-١٧٦.
- ٣١- المصدر نفسه، صص ١٧٤-١٧٥.
- ٣٢- أبو عبد الله أحمد بن حنبل الشيباني، مسند أحمد بن حنبل، تحقيق شعيب الأرنؤوط، مؤسسة قرطبة، القاهرة، لا تا، ج ٥، ص ٥٩.
- ٣٣- ديوان العدساني، ص ١٧٥.
- ٣٤- عز الدين علي ابن الأثير، الكامل (تاريخ يزرك اسلام وإيران، ترجمه عباس خليلي، تصحيح دكتور مهيار خليلي، مؤسسه مطبوعاتي علمي، لا تا، ج ١، ص ٢٧١).
- ٣٥- ديوان العدساني، ص ٢٨.
- ٣٦- المصدر نفسه، ص ١٦.
- ٣٧- المصدر نفسه، ص ٣١٠.
- ٣٨- المصدر نفسه، ص ٢٧٢.
- ٣٩- المصدر نفسه، صص ٢٠٧-٢٠٨.

"ليلة الجنون" للكاتبه منى الشافعي الرومانسية في أعلى تجلياتها

بقلم: د. سمر روجي الفيصل*

ليس من المفاجيء أن تكتب منى الشافعي رواية (ليلة الجنون) بعد سبعة عشر عاماً على إصدارها أول مجموعاتها القصصية (النخلة ورائحة الهيل، ١٩٩٢). ذلك أن التأثير الطاغى لسيادة الرواية في الساحة الأدبية العربية عموماً، والخليجية خصوصاً، لم يخلف في القاصين العرب غير الاعتقاد أن مكانتهم في عالم الأدب لن تترسخ ما لم يكتبوا الرواية. وعلى الرغم من أن هذا الاعتقاد مجرد وهم أدبي، فإن طغيانه كاد يجعله حقيقة أدبية تنص على أن القاص يتمرّس، أول الأمر، بكتابة القصة القصيرة قبل أن ينتقل إلى الرواية. ويبدو أن هذه الحقيقة الأدبية لم تثبت على الحال السابقة، بل راحت تنمو في اتجاهين، هما: اتجاه بعض الروائيين إلى تحويل رواياتهم المطبوعة إلى مسلسلات (تلفازية)، واتجاه روائيين آخرين إلى كتابة روايات خاصة بالتلفاز، لا تصلح للطباعة.



منى الشافعي

الورقية المألوفة. والواضح أن تيار هذه الحقيقة الأدبية جرف منى الشافعي، فحفزها إلى كتابة (ليلة الجنون)، وقد يحفزها في المستقبل إلى تطوراته اللاحقة، أو يتركها تتأرجح بين القصة والرواية.

أقول: ليس من المفاجيء أن تكتب منى الشافعي رواية (ليلة الجنون)، بل المفاجيء أن تحرص فيها على إحياء الأسلوب الرومانسي الذي نسيه الروائيون، أو تناسوه، فظن المتلقون العرب أنه أصبح تاريخاً لا يمكن أن يتكرر حدوثه في

* ناقد من سوريا مقيم في الإمارات.

في الجامعة قبل حصولها على الدكتوراه
وبعدها.

والمعروف أنّ التّمرّكز حول الذات سمة
رومانسيّة أصيلة، رسّخها الأدب الرّوائيّ
الرّومانسيّ، الأجنبيّ والعربيّ، ولكنّ منى
الشّافعي قادتها إلى حدود التّطرّف
الفنّي، وعدّلت في الوقت نفسه من
صورتها الرّوائية المألوفة. أمّا التّطرّف في
التّمرّكز حول الذات فواضح من الصّفات
التي خلعتها السّاردة، وهي سارة، على
نفسها، أو سمحت للشّخصيّات الأخرى
أن تخلعها عليها. وهذه نموذجات منها:

- (طول عمرك ذكية، ويطلقون عليك

كولومبو الجامعة) (٢)

- (عقلي الناضج الكبير) (٣)

- مميّزة (٤)

- جميلة (٥)

- (أنيقة، غنية، وطالبة متميزة ومتفوّقة) (٦)

- (شعري طويل) (٧)

- يوسف: (المعجب المدلّه في حبي) (٨)

- د. فهد: (يُقدّرني ويحترمني) (٩)

- د. خالد: (نظراته التي غسلتني) (١٠)

- (كان الجميع يسمّيكَ مونايزا كلية

التجارة) (١١)

- (أنت فنّانة شاعرة، وفنّانة مصوِّرة) (١٢)

نحن نواجه في رواية (ليلة الجنون)
شخصيّة سارة السّاردة للحوادث
الرّوائية بضمير المتكلم، وهي تجهد في
أن ترسم لنفسها، بوساطة التّمرّكز حول
الذات، صورة مثاليّة للفتاة. ومفردات
هذه الصّورة، كما قدّمها النّموذجات
السّابقة، وكما هي حال النّموذجات
الأخرى المبنوثة في صفحات الرّواية،

ليس من المفاجيء أن تكتب
منى الشّافعي رواية (ليلة
الجنون)، بل المفاجيء أن
تحرص فيها على إحياء
الأسلوب الرّومانسيّ الذي
نسيه الرّوائيون، أو تناسوه.

الرّواية العربيّة. بيد أنّ منى الشّافعي
أثبتت، عمداً أو مصادفة، أنّ تاريخ
الرّواية الرّومانسيّة سيتكرّر من جديد،
وقد يقوى عوده فيصبح أداة قويّة من
أدوات الرّواية النّسويّة العربيّة في
الحرب الرّوائية الدائرة الآن لاستعادة
حقوق القلب.

أولاً: السّمات والعلاقات

ههنا، في رواية (ليلة الجنون)، نواجه
السّمات الرّومانسيّة في أكثر تجلياتها
وضوحاً، وفي أشدّ علاقاتها الاجتماعيّة-
العاطفيّة تناقضاً. وقد تجسّدت السّمات
والعلاقات في شخصيّة (سارة)، وفي
المجتمع المتخيّل المحيط بها. ولعل
التّمرّكز حول الذات الفنيّة أكثر السّمات
الرّومانسيّة تألقاً وتأثيراً في المجتمع
الرّوائيّ. فالحوادث الرّوائية في (ليلة
الجنون) تنطلق كلها من (سارة)، وتدور
حولها، وتنتهي بها. بل إنّ سارة وحدها
المضيئة في عالم الرّواية، وإنّ الآخرين
الذين يدورون حولها لا يُضاء منهم،
طوال الرّواية، شيء غير الشيء المرتبط
بسارة، سواء أكلنوا قريبين منها جداً،
كأمّها وصديقتها ليلى وخالد وفيصل، أم
كانوا هامشيّين بعيدين عنها، كزملائها

منها. كما أحبها الدكتور فهد، ورغب في الزواج منها. وأحبها الشاعر فيصل، ورغب في الزواج منها. ووضع الدكتور جواد وساطة للزواج منها (١٣). ولابد، في الرومانسية، من عقبات تحول دون تجسيد حب سارة في زواج ناجح يُكمل الصورة الجميلة للدنيا التي تعيش فيها. فالحب الرومانسي للحبيب الأول، وهو في الرواية الدكتور خالد الذي رغب في الزواج منها سرّاً؛ لأنّ أمّه لا توافق على زواجه منها علناً؛ للفوارق الطبقيّة والمذهبيّة بينهما. ولم تخلف هذه العقبة دموعاً وآهات، ولم تواجهها سارة بعمل يتغلب عليها، بل اكتفت برفض الزواج السريّ، وسافرت إلى الولايات المتحدة لتكمل تعليمها العالي. وكل ما فعلته الرواية بعد ذلك هو الاكتفاء بإشارات عابرة إلى أنّ حبّ خالد بقي مقيماً

تقول إنّ سارة فتاة جميلة، غنيّة، ناضجة، منفتحة اجتماعياً، طموحة علمياً، محبوبة، ودودة، وفيّة، لطيفة، بعيدة عن أيّة معاناة: أمّها تفهمها جيّداً، وتعينها، وتسمح لها بالسفر إلى الولايات المتحدة لنيل الدكتوراه. ومجتمعها لا يعترض على علاقاتها الاجتماعيّة، وليس فيه ما يسيء إليها أو يعوقها عن صداقاتها وسفرها وغدوها وزواجها. فضلاً عن أنّها لا تعاني من مرض، ولا تفتقر إلى المال، ولا تعرف الإخفاق في حياتها العلميّة والاجتماعيّة. هذه هي الصورة الرومانسيّة لسارة كما رسمتها رواية (ليلة الجنون)؛ وقدّمها بوساطة التّمرّكز حول الذات، وبوساطة سمة رومانسيّة لصيقة بهذا التّمرّكز، هي: المبالغة. فكل حركة من حركات سارة تضمّ قدراً من المبالغة. إذا تلقّت العلم في الجامعة بالغت في مكانتها بين الطّلبة والأساتذة، وإذا سافرت إلى بلد أجنبيّ لتتال شهادة الدكتوراه لم يعترضها عائق علميّ أو غير علميّ، بل واجهت أموراً جعلت كل ما يتعلق بدراستها يسيراً ميسراً، حتى إنّ دراستها العليا أصبحت (سياحة)، وفرصة لمعرفة الولايات المتحدة، فضلاً عن أنّ أمّها كانت تحضر إليها كل ستة أشهر، كما كان يتبعها إلى هناك أصدقاؤها السابقون لئلا تشعر بآية غربة.

ما الذي رغبت فيه سارة بعد امتصاصها رحيق السّمّتين الرومانسيّتين السّابقتين؟ الظنّ أنّها رغبت في تأكيد سمة رومانسيّة ثالثة، هي: الحب. وهذه السّمة أصيلة في الأدب الروائيّ الرومانسيّ، وهي كذلك في رواية (ليلة الجنون). فقد أحبّها الدكتور خالد، ورغب في الزواج



الامتدادات الاجتماعية- السياسية التي أشارت إليها سارة دون أن تهتم بتفصيلاتها وآثارها. فعلاقة الحب بين الرجل والمرأة، كما طرحها الرواية، علاقة حرة في المجتمع العلم والمجتمع الأسري والمجتمع الأكاديمي، على حد سواء، لا يقيد بها شيء من الأعراف والعادات والتقاليد. فإذا انتقل الأمر إلى الزواج، وكل حب في هذه الرواية لابد من أن ينتهي بالزواج، برز التباين بين الحبيين أسرياً ومذهبياً، وانتهى بالإخفاق، كما هي الحال دائماً في الحب الرومانسي، إذ تبرز دون تجسيده في نهاية سعيدة عقبات متنوعة ولكنها كلها تنتمي إلى مفهوم (التباين بين الحبيين)؛ ذلك التباين الذي يعلنه المجتمع، ويجعله سيفاً مسلطاً على رقبتَي الحبيين السعيدين بجيهما لولا هذا المجتمع الأثم القاتل لكل حب شريف.

وإذا كانت هذه الحال في رواية (ليلة الجنون) حالاً رومانسية شائعة، بل تقليداً رومانسياً أصيلاً، فإن الرواية نفسها لم تقيد نفسها بذيول هذه الحال في الأدب الرومانسي، من تدخل القدر بتقديمه الموت حلاً للتباين بين الحبيين، بل راحت تجاوز التقاليد الرومانسية بالسماح لسارة بالاستمرار في حياتها المألوفة السعيدة غالباً، وكأنها لم تخفق في تجربة حبها، ولم يلقيها الإخفاق درساً عاطفياً سلبياً، ولم يدفعها الخلل العاطفي إلى حال شاذة، كالانتحار والجنون والذهول والانقطاع عن الدنيا ومن فيها.

قل مثل ذلك بالنسبة إلى الامتداد السياسي- الوطني. ذلك أن الرواية

في قلب سارة. وعندما دق قلبها، بعد سنوات، للشاعر الدكتور فيصل الخليفة، برزت عقبة ترددها وخوفها من أن تفقد حريتها ويخفق حبها الثاني (١٤). ولم تفعل الرواية شيئاً لمواجهة هذه العقبة الجديدة، بل تركتها مفتوحة دون قرار نهائي في أمر الزواج، ودون أن تغلق الحب الذي افتتن بالحرية التي يعيشها الرومانسيون، ويجعلونها عنوان حياتهم كلها. وباختصار، يمكنني القول إن العقبات التي لابد منها في الحب الرومانسي كانت هيئة لينة، لا تكوي القلب، ولا تغلق الروح، ولا تعطل الحياة، ولا تمنع من حب جديد.

على أنه من اللافت للنظر أن تقتصر رواية (ليلة الجنون) على السمات الرومانسية الثلاث السابقة، وعلى العلاقات الاجتماعية- العاطفية المصاحبة لها، وألا تلقت إلى السمات الرومانسية الأخرى المعروفة. فليس في الرواية (قدر) يحول دون الحب والزواج، وليس هناك موت يفرق بين الحبيين، وليس هناك دموع وآهات ترافق نمو الحب وتطوره وعقباته الاجتماعية. بل إن الرواية أشارت إلى الاختلاف المذهبي دون أن توضح المراد منه، ودون أن تلاحق أثره في إخفاق الحب والزواج. كما أشارت إلى التباين في المكانة الاجتماعية بين الحبيين، ولكنها كررت الشيء نفسه، فلم توضح التباين، ولم تلاحق آثاره السلبية... هل يعني ذلك كله أن السمات الرومانسية في رواية (ليلة الجنون) محدودة، وليست مفتوحة، أو مقلدة، أو تابعة للسمات الرومانسية المعروفة المتداولة في الأدب الرومانسي؟. أعتقد أن هذا الأمر واضح، بل هو أكثر وضوحاً إذا تذكرنا

إذا أمعنا النظر في بناء رواية (ليلة الجنون) لاحظنا أنه بناء قائم على شخصية روائية واحدة، هي شخصية (سارة). بل إن بناء الرواية يكاد يكون بناءً سيرياً، يرصد طوال ستة وخمسين قسماً حقوق قلب سارة منذ كانت طالبة إلى أن أصبحت أستاذة جامعية وشاعرة مشهورة.

المادّي القاسي بعالم القلب، بيد أن الأسلوب الرومانسي الذي قدّمت روايتها بوساطته يحتاج إلى وقفة تحليلية تسبر العلاقة بين المضمون الروائي الرومانسي والأسلوب.

ثانياً: الأسلوب الرومانسي

إذا أمعنا النظر في بناء رواية (ليلة الجنون) لاحظنا أنه بناء قائم على شخصية روائية واحدة، هي شخصية (سارة). بل إن بناء الرواية يكاد يكون بناءً سيرياً، يرصد طوال ستة وخمسين قسماً حقوق قلب سارة منذ كانت طالبة إلى أن أصبحت أستاذة جامعية وشاعرة مشهورة. أمّا الشخصيات الروائية الأخرى فمجرد فراشات تحوم حول نار سارة، وتقع فيها وحولها ومن أجلها. وهذه القضية أبرز قضايا البناء الفني في رواية (ليلة الجنون)، وأكثرها تأثيراً في أسلوبها الروائي. ويخيل إلي أن تفصيلات هذا البناء الفني لا تخرج عن المعيار العام القائل إن أسلوب الرواية

أشارت إلى غزو الكويت، وتضامن الكويتيين في أثناء احتلال العراق بلادهم، وعملهم من أجل نصرة وطنهم ومساعدته في هذه المحنة. بيد أن هذا الحدث الجلل على المستويين السياسي والوطني لم تكن له في مجتمع الرواية غير الإشارة العابرة التي انتهت بقول الساردة سارة: (ولم نهضاً حتى ظللنا التحرير، وعاد الوطن إلى أحضاننا عزيزاً مكرماً) (١٥). ولا شك في أن هذا الامتداد السياسي الوطني مهم في الرواية، ولعل منى الشافعي كانت قادرة على أن توظف توظيفاً فنياً مصير الطلبة الكويتيين في مغترباتهم في أثناء احتلال الكويت على نحو أشد إبرازاً لمعاناتهم ووطنيتهم، وأكثر ابتعاداً عن الرومانسية التي لا تلائمها تلك الامتدادات لو لم تكن لها علاقة بالحب الذي تدور الرواية حوله. ويخيل إلي أن الإشارات الأخرى إلى الإرهاب وحرية المرأة (١٦) والديكتاتورية والجوع والمرض والتلوث والحروب (١٧)، وغيرها، لم تكن أحسن حالاً في الرواية. إذ إن الساردة سارة أشارت إليها تكملة لرؤيا الشاعرة الحاملة بعالم جميل خال من الحروب والأمراض والصراعات، ولم تحاول توظيفها في جسد الرواية؛ لأنها غير ذات علاقة بالحب أيضاً.

تلك هي السمات والعلاقات التي بنت مجتمعاً روائياً جميلاً، شعاره حق القلب في الحب واختيار الزوج. ولا غرابة في ذلك، فهو مجتمع مقدم للمتلقي من وجهة نظر نسوية حاملة بعودة الحب والنقاء والوداد إلى عالم أنهكت الحروب والمشكلات، وزادته الأطماع الخارجية والداخلية انقساماً وتفرقة. قد تكون منى الشافعي محقة في ردها على العالم

تسعى الرواية دائماً إلى إيهام
متلقيها بالواقع؛ ليرتبط بالنص
الروائي ويتفاعل مع حوادثه. وليس
في أسلوب رواية (ليلة الجنون) ما
يخالف هذه القاعدة الروائية.

للرواية. ومن المفيد الإشارة إلى ما عافته
قبل الانصراف إلى تفصيل القول في
الأمور التي اكتفت بها. ذلك أن الطبيعة
لصيقة بالرومانسيين، وهي خصيصة لا
وجود لها بالمعنى الرومانسي في رواية
(ليلة الجنون). وقد انعكس إبعادها من
مضمون الرواية على الأسلوب، فخلا نص
الرواية من الوصف اللغوي للطبيعة، كما
خلا من سرد مناجاة الذات الروائية لهذه
الطبيعة، والتحامها بها. ونلاحظ، في
مقابل ذلك، أن الخصائص الرومانسية
الثلاث التي شغلت مضمون الرواية
صارت سيّدة الأسلوب الرومانسي في
نص الرواية، ومكوّنات رئيساً من مكوّناته
اللغوية. ولعل هناك جانبين في هذا
الأسلوب، جانباً عاماً وآخر خاصاً،
يحسن الوقوف عندهما.

١- الجانب الأسلوب العام:

أقصد، هنا، الطابع العام للأسلوب
الرومانسي في (ليلة الجنون)، وهو طابع
لا يحرص على التفصيلات اللغوية، بل
يهتم بالسمات الأسلوبية العامة الآتية:

أ- التسلسل الشكلي

يلجأ الروائيون، في العادة، إلى تقسيم
رواياتهم إلى فصول تحمل عناوانات، أو
أرقاماً، بغية الانتقال من حدث إلى آخر،
أو من شخصية إلى أخرى، أو من زمن
حاضر إلى زمن مستقبل، أو غير ذلك
من الفوائد الفنية التي يوفرها البياض
بين آخر الفصل وبداية الفصل الذي
يليه. وسواء أكانت صفحات الفصل كثيرة
أم قليلة، فإن المعيار الفني له هو تقديم
جانب مكتمل من الرواية، كما يفترض أن
تتسلسل الفصول بحسب المنطق الفني
الذي ارتضاه الروائي لنصّه. والظن أن

هو البناء الفني اللغوي لها. أي أن البناء
السيري لشخصية سارة بناء ذاتي وليس
موضوعياً، وكل تفصيل من تفصيلات
هذا البناء ينبع من البناء السيري،
ويحفظ اللغة إلى أن تلبس اللبوس الذاتي
في أثناء تعبيرها عنه. ولعل هذا هو
المفهوم غير الدقيق للأسلوب الروائي
الرومانسي؛ لأن المفهوم الدقيق يحتاج
إلى تحليل رؤيا الروائية مني الشافعي،
ومعرفة الدلالات الفنية، وغير الفنية،
لتعبيرها الرومانسي عن الواقع المحيط
بها. يضاف إلى ذلك كله أن الذات
الروائية هنا ذات أنثى، وهذا الأمر يعزّز
الرواية النسوية الخليجية؛ لأنه يمهدها
بصرخة رومانسية تدعو إلى ضرورة
تلبية حقوق القلب، وهي دعوة واضحة
في الرواية النسوية الخليجية، وإن نبعت،
هنا، من صراع داخل الذات الأنثوية، ولم
تتبع من صراع حاد، أو غير حاد، بين
الذات الأنثوية والمجتمع المحيط بها.

وإذا أمعنا النظر ثانية لاحظنا الأثر
اللغوي لما سبق قوله من أن رومانسية
المضمون الروائي في (ليلة الجنون)
اكتفت بثلاثة تقاليد رومانسية، هي
التمركز حول الذات والمبالغة والحب،
وعافت تقاليد رومانسية أخرى معروفة،
كالنوت والدموع والطبيعة. وقد انعكس ما
اكتفت به، وما عافته، في الأسلوب اللغوي

ب- الإيهام بالواقع

تسعى الرواية دائماً إلى إيهام متلقيها بالواقع؛ ليرتبط بالنص الروائي ويتفاعل مع حوادثه. وليس في أسلوب رواية (ليلة الجنون) ما يخالف هذه القاعدة الروائية. إذ إنها سعت دون كللي أو ملل إلى ابتداع حوادث خاصة بالطلبة والأساتذة المحيطين بسارة، وحوادث عامة، كغزو الكويت، لا تخص سارة وحدها، فضلاً عن التنوع في العلاقات الروائية العاطفية، من حب وزواج وطلاق، وفي المواقف الدنيئة، كالسفور والحجاب (حجاب ليلي مثلاً)، وفي علاقات الزمالة الجامعية بين الذكور والإناث، وغير ذلك. وهذه الأمور كلها تدل على شيء واحد، هو أن رواية (ليلة الجنون) لم تتحرك خارج المجتمع الروائي الموهوم بالمجتمع الخارجي الحقيقي. بيد أن الإيهام بالواقع فيها لم يبتدع مجتمعاً روائياً متعدد الرؤى والأفكار، بل ابتدع مجتمعاً أحاديّاً ذا غرض محدد، هو إضاءة حركة (سارة) داخل مجتمعها الروائي. وبعبارة أخرى، ليس في رواية (ليلة الجنون) غير صوت روائي واحد، هو صوت سارة. أمّا الشخصيات الأخرى، على كثرتها وتنوعها، فليس لأي صوت منها استقلالية تسمح له بالتغريد خارج سرب سارة. ولهذا السبب بدا أسلوب الإيهام بالواقع غارقاً في رومانسية سارة نفسها، وهي رومانسية ملول، تكثر من الحوادث المفاجئة التي تدخل الرواية دون تمهيد، وتغادرها دون أسف. بل إنها تبدأ الحدث، ولكنها، أحياناً، لا تنتهيه لانشغالها بغيره، كما هي حالها في بداية الفصل الخامس حين تحدثت عن ظاهرة كتابة البحوث للطلبة مقابل مبالغ مالية

فصول رواية (ليلة الجنون) عافت هذا الأسلوب المتداول، ولجأت إلى أسلوب التسلسل الشكلي الذي يستخدم الأرقام، ابتداءً من الرقم (١)، وانتهاءً بالرقم (٥٦)، دون أن يكون وراء الانتقال من رقم إلى آخر مسوغ أسلوبى غير رغبة الروائية منى الشافعي في الانتقال من أمر إلى آخر. ولهذا السبب نقرأ فصلاً في صفحتين، وثانياً في ثلاث صفحات، وثالثاً في تسع صفحات، وهذا ما جعل السمة الأسلوبية العامة للفصول هي قلة عدد صفحات الفصل الواحد، فضلاً عن أن الانتقال من فصل إلى آخر لم يكن لدواعٍ فنية غالباً؛ لأن الجانب المعروض من الرواية لا ينتهي أحياناً في الفصل، بل يكمل الفصل اللاحق ما قطعه الفصل السابق، كما هي حال الفصول: الخامس عشر والسادس عشر والسابع عشر. وفي أحيان أخرى تنتقل الساردة من زمن إلى آخر داخل الفصل الواحد (السابع عشر مثلاً)، ومن مكان إلى آخر (تنتقل من الكويت إلى الولايات المتحدة داخل الفصل السابع عشر)، دون أن تحفل بتقديم تسويغات فنية مقبولة لانتقالها (١٨). وهذا كله وسم تسلسل الفصول بأنه تسلسل شكلي. ولكن التسلسل الشكلي يهلك مسوغه الداخلي أيضاً، وهو هنا المسوغ الرومانسي الذي يمتح من ذاتية الساردة، ويعلي ما يسيطر على مشاعرها وأفكارها من أمور، ويبعد عن المنطق الفني للحكاية الروائية، وهو منطق لا يجبذ الإكثار من القفز الزماني والمكاني، ويحرص على الربط بين الفصول وتناميها وقيادتها بعد ذلك إلى الصراعات والأزمات والحلول.

معينة (١٩)، ثم تخلت عن هذا الموضوع، ونسبته فلم ترجع إليه، وكأنه ليس حدثاً مهماً في المجتمع الجامعي الذي تتحرك سارة فيه. صحيح أن الساردة رغبت في أن تزج بسارة في مجتمع الجامعة، وهو مجتمع صالح لعدد غير قليل من المعالجات الروائية، ولكن الروائية منى الشافعي أثرت أن تختزل هذا المجتمع الروائي في شخصية (سارة)، وراحت تحرك الشخصيات حولها لتضيء جوانب الجمال والحب والشعر والعمل عندها؛ لتوهم المتلقي بأن سارة تعيش في مجتمع (مخمل)، ولكنه مجتمع لا يخلو من المشكلات الناعمة اللينة التي لا تعوق قضايا القلب والعلاقات العاطفية.

ج- المبالغات

لا أشك في أن المبالغة خصيصة روائية فنية، يتمكن الروائي بوساطتها من تضخيم السلبيات والصراعات والآراء والمواقف، بغية قيادة الرواية إلى رؤيا معينة، أو مغزى يراه صواباً. ولقد نجحت ساردة الحوادث في (ليلة الجنون) في أن تجعل أسلوب تصوير سارة يتسم بقدر من المبالغة كاف لإعلاء شأنها في قضايا الحب والعمل والعلاقات الاجتماعية كلها. ففي حفل تكريم ليلي (٢٠) لا تتحدث الساردة عن ليلي، بل تخصص الحفل لاعتذار يوسف عن الإساءة التي اقترفها بحق سارة. وحديث الساردة عن مقرر علم الاجتماع الذي يدرسه الدكتور سعد يتحول إلى أن سارة درست هذا المقرر وتوقفت فيه: (وكما دتي كنت من الطالبات المتفوقات عنده) (٢١)، بل إن الساردة جعلت الدكتور سعد نفسه يقول لسارة: (درجتك عالية ياسارة:

B+ وأنا متأكد ستحصلين على معدل A في الامتحان النهائي) (٢٢). هذا التركيز المبالغ فيه لا يفارق صفحات الرواية. فسارة في الجمال آية، وفي العلاقات الاجتماعية مميزة، وفي الشعر شاعرة نابغة، وفي التصوير فنانة، وفي الحديث شائعة، وفي التفكير عقلانية تبتدع ذاتاً ثانية لتحاورها في الأمور قبل الإقدام عليها، فضلاً عن أنها تمارس رياضة التنس، وتحب السباحة والبحر، وتفرحها كثرة الجداول والأنهار. كما تحب الهندسة، وتعشق الرياضيات، وتهوى الكتابة (٢٣). وهي، قبل ذلك كله مميزة في ولادتها، إذ إن شعاعاً اخترق النافذة إليها حين ولدتها أمها (٢٤). لهذا كله بدت صورتها الروائية مثالية عندما كانت طالبة، وبقيت الصورة كذلك عندما أصبحت أستاذة جامعية. فهي تصادق وتحب وتساغر وتشارك في الحفلات والأمسيات الشعرية، وتسعى إلى مساعدة الآخرين وتبحث عن حلول لمشكلاتهم. دون أن تزل قدمها بنقيصة، أو تقترب ذنباً أخلاقياً أو اجتماعياً. ومن البديهي أن تنعكس هذه المبالغات في الأسلوب، فيبدو رومانسياً أصيلاً، لا يسرد إلا ما يعزز مكانة سارة في الرواية، ولا يصف إلا ما يجعلها جميلة في عيون الآخرين، ولا يدخل حواراً إلا الحوار الذي يخدم جانباً من جوانبها.

٢- الجانب الأسلوبى الخاص

انعكس الطابع العام للأسلوب الرومانسي بجوانبه الثلاثة: التسلسل الشكلي والإيهام بالواقع والمبالغات في المفهوم اللغوي للأسلوب، فبدأ أسلوباً معنياً بالتفصيلات والأوصاف المفردة والهوامش والدلالات الإيحائية.

أ- التفصيلات الأسلوبية والأوصاف

من الظواهر الأسلوبية في (ليلة الجنون) العناية بالتفصيلات المقترنة بالأوصاف. ففي الصفحات الأولى من الرواية تستيقظ سارة من نومها (٢٥)، فتتظر إلى الساعة فإذا عقرباها (فضيَّان)، كما تنظر إلى النافذة (الكبيرة)، وإلى الكراسي (الضخمة المؤطرة بإطار من الفضة الخالصة)، وإلى الطاولة (المستطيلة) المصنوعة من خشب (الزبان) المحفور بحرفية بديعة ذات رسومات لغاية هندية عجيبية بأفئالها الضخمة). وعلى الرغم من أنها في حال استيقاظ من النوم، فإنها تتذكر رحلة والدتها إلى ولاية كيرالا (الجميلة، عروس جنوب الهند)، وتروح تتحدث عن ولوعها بالآثاث (القديم)، والتحف (الثمينة)، بل إنها تروح تتذكر حوارها مع أمها حول اهتمامها بالتحف، فتلك السجادة (ثمينة)، ونقوشها (حبرية). وبعد صفحة ونصف الصفحة من استيقاظها ترفع الغطاء عن جسدها، فتكاد تكسر (الأباجورة). وهذه الإشارة إلى (الأباجورة) تحفزها إلى تقديم التفصيلات الخاصة بمصدرها: (هي من أعلى تحف الوالدة، وقد أحضرتها من مدينة البندقية، من جزيرة مورانو بالذات، ولا أنكر أنني أعجبت بها وبألوانها وشفافية زجاجها) (٢٦).

الواضح أن المسافة بين استيقاظ سارة وإبعادها الغطاء عن جسدها، وهي مسافة زمنية قصيرة جداً، امتلأت بالتفصيلات المقترنة بالأوصاف. صحيح أن هذه التفصيلات المتعلقة بمحتويات غرفة سارة لم توظف بعد ذلك في الرواية، ولم يكن لولوع أمها بالتحف

المبالغة خصيصة روائية فنية، يتمكن الروائي بوساطتها من تضخيم السلبات والصراعات والآراء والمواقف، بغية قيادة الرواية إلى رؤيا معينة، أو مغزى يراه صواباً. ولقد نجحت ساردة الحوادث في (ليلة الجنون) في أن تجعل أسلوب تصوير سارة يتسم بقدر من المبالغة كاف لإعلاء شأنها في قضايا الحب والعمل والعلاقات الاجتماعية كلها.

أثر في سياق الحوادث، فإن الصحيح أيضاً أن منى الشافعي ماهرة في تقديم أسلوب رومانسي مملوء بالتفصيلات والأوصاف، ولهذا السبب دفعت الساردة إلى أن تجعل عيني سارة تريان الأشياء كلها في الرواية رؤية جديدة، وكأنها تراها أول مرة. من ذلك التفصيلات التي قدّمتها للمكتبة بعد لقائها الشاعر فيصل الخليفة فيها: (بدت المكتبة أكبر وأرحب، وجدرانها أعلى، وسقفها تتراقص به ألوان الطيف السبعة، وأنوار الطبيعة الحاملة. أما الأزهار والورود التي خلف النافذة الزجاجية فكانت تتمايل طرباً، تبتسم لي، حتى إن رائحتها الزكية اخترقت روحي واستقرت في مسامي. الأشجار أخذت تنمو وتكبر أمام عيني وتتعانق بكل الحب، المساحات الخضراء بدت واسعة مترامية بلا حدود، وجوه الحاضرين فرحة، ترفرف فراشات

ليس غير، هي التوضيح. فقد استعملت هذه الوظيفة، على قلة، لتوضيح شيء مرّ في متن الرواية، كما فعلت في الصفحة الرابعة عشرة حين ورد ذكر (كولومبو)، إذ إنها أشارت في الهامش إلى أنه (بطل أحد أشهر المسلسلات البوليسية في سبعينات القرن العشرين). كذلك الأمر في الصفحة العشرين، إذ ورد ذكر أشجار النخيل البرحي، فكتبت في الهامش: (من أفضل أنواع النخيل في منطقة الخليج العربي وجنوبي العراق). لاشك في أن التوضيح هو وظيفة الهامشين المذكورين، ولكن الرواية خلت، بعد هذين الهامشين، من اللجوء إلى أسلوب استعمال الهوامش، وأثرت أن تقدّم التوضيح في متن الرواية على لسان سارة غالباً، وعلى لسان إحدى الشخصيات المحيطة بها أحياناً. ولعل منى الشافعي أدركت أن الهوامش لا نفع منها في الرواية؛ لأنها عمل إبداعي وليس بحثاً يُوظف الهوامش للتوثيق والتعريف بالأعلام والمبدعين وتوضيح ما غمض من ألفاظ اللغة والمصطلحات وغير ذلك. إن الرواية عمل إبداعي لا مكان فيه لأي شيء لا يُوظف توظيفاً فنياً.

ج- الدلالات الإيحائية

يتسم الأسلوب في (ليلة الجنون) بالوضوح والتحديد غالباً، ولكن منى الشافعي لجأت أحياناً إلى الدلالة الإيحائية لتضفي قدراً من الغموض على سياق الحوادث. بيد أن لجوءها إلى ذلك اقتصر، في الغالب الأعم، على أمرين: أمر أكثر تكراره، وأمر تكرر أربع مرّات.

أمّا الأوّل الذي كثر تكراره في أسلوب الرواية، فهو اصطناع ذات داخلية ثانية لسارة تقابل ذاتها الخارجية. وقد رغبت

ملونة فوق رؤوسهم، كل شيء هنا تيدي واختلف) (٢٧). هذه التفصيلات موزونة بمهارة لتصوير الحال النفسية السعيدة لسارة بعد لقاءها الشاعر فيصل الخليفة، ذلك أنها تفصيلات ممزوجة بالحال النفسية لسارة، ولذلك بدا كل شيء جميلاً في عينيها، بل إن الطبيعة المفقودة في أسلوب الرواية الرومانسي تطل هنا إطلالة جميلة، وتندمج في الحال النفسية لسارة. وتلك حالها دائماً عند الرومانسيين الذين يندمجون في الطبيعة، في أثناء أفراحهم وأتراحهم؛ ليجعلوها تعيش الحال التي يعيشون فيها.

أرغب في القول هنا إن الأسلوب الرومانسي في (ليلة الجنون) مشبع بالتفصيلات المقترنة بالأوصاف المفردة غالباً، الممتدة إلى الوصف أحياناً، سواء أكانت موزونة في السياق الروائي أم لم تكن. واللافت للنظر في هذه التفصيلات والأوصاف انطلاقها من عيني سارة، وتعبيرها عن رؤيتها، ومن ثمّ بدت تفصيلات وأوصافاً ذاتية، تراها سارة على النحو الذي يُقدّمه الأسلوب، سواء أكانت كذلك في صورتها الواقعية الحقيقية أم لم تكن. وأضيف إلى ذلك أن سارة تحرص غالباً على أن تدور التفصيلات حول موجودات الأمكنة التي تحلّ فيها، فكلما حلّت في مكان قدّمت تفصيلات أشياءه، وراحت تقرئها بأوصاف فردية بهيجة في الغالب الأعم.

ب- الهوامش

المعروف أن الهوامش ابنة البحث العلمي، ولا علاقة لها بالرواية. ولكن منى الشافعي لم تحفل بنسبة الهوامش إلى البحث، وراحت تستعمل من وظائف الهامش وظيفة واحدة

السَّارِدَة في أن تُقَدِّمَ جانِبَين لِسارَة: جانِباً عاطِفيّاً خارِجياً تَواجِه به الأَحَبَّة، وجانِباً داخِليّاً عقْلاَنيّاً يَدفعُها إلى موازَنة الأُمُور قَبْل الإقْدَام عليها، والتَّفكير فيها قَبْل الموافَقة عليها. وقد اصْطَنعت السَّارِدَة هَذين الجانِبَين في هِئَة حوار داخِليٍّ دائِماً، من نموذِجاتِه الحوار الَّذي تلا شُعُور سارَة بالأرق (٢٨)، وهو حوار طَوِيل أَذكر منه:

(أَكملت همسها وكأنها لم تسمع نصيحتي:

- تصنعين، وتخلقين عوالم خاصة بك، وتغوصين بدواخلها وأعماقها، وتكتبين من خلالها وكأنها حقيقية..و..

قاطعتها بلطف:

- بفلسفتك هذه، وتقييمك لعوالم الخاصة.. لماذا أفعل ذلك؟

همست بأعلى صوتها:

- كي تهربي من عالم الواقع، عالم يغلب عليه الصراع لا الحوار، الشر لا الخير.) (٢٩).

تدل هذه الدَّات الثَّانية لسارَة على أنَّ أسلوب الرِّواية راغِب في أن يُقَدِّمَ وجهَين لسارَة: وجها رومانسياً ووجها عقْلاَنيّاً. يسود الأوَّل ويتراجع الثَّاني، ويبقى أسلوب الحوار هو المعبَّر عن لقائهما في عدد غير قليل من صفحات الرِّواية. وقد انتهت الرِّواية بإيحاء محدَّد، هو انتصار الوجه العقْلاَنيِّ الدَّاخِليِّ، وكأنَّ الصِّراع بين سارَة وذاتها، وليس بين سارَة والمُجتمع المحيط بها.

أمَّا الأمر الثَّاني الَّذي ورد أربع مرَّات، فهو لجوء سارَة إلى أسلوب تَكرار الفِقرة الآتية أربع مرَّات: (بغفلة مني قادتني قدامي لأحادي النافذة القريبة من جهاز

الستريو/التسجيل، وإذا بوجه فتاة أبيض جميل، باستدارة القمر، متألّق. أما العينان الواسعتان فكانتا تشعان بريقاً غريب الألوان، أذهلني. وقبل أن يربعني وأصرخ غاب الوجه ويدي لا تزال تعبت بجهاز الستريو/التسجيل) (٣٠). ولقد كان هناك تَغيير بسيط في أسلوب الفِقرة السَّابِقة، إذ بدأ في المَرَّة الثَّانية بقول سارَة: (عندما استدرت صوب النافذة بغفلة مني، إذا بوجه فتاة... وقبل أن أصرخ غاب الوجه عني، وعيناي لا تزالان ترمشان بانعكاسات زجاج النافذة) (٣١). وفي المَرَّة الثَّالثة تقول: (وقبل أن أتحرك لأقف صافحني وجه فتاة جميل أبيض... وقبل أن أصرخ غاب الوجه عن المكان) (٣٢). وفي المَرَّة الرَّابِعة تقول: (ومن بين هذا الخدر يضافني وجه فتاة أبيض جميل... وقبل أن ترمش عيني غاب الوجه عني) (٣٣). هذا التَّكرار للفِقرة، وإنَّ قُوتُوعَتَ الجَمَل وقَبِدَّتْ أحياناً، يدلُّ على شيء واحد هو الإيحاء بنظرة سارَة إلى الصُّورة الحَقِيقِيَّة التي تقبَع داخِليها، صورة الفتاة البِيضاء الجَمِيلَة ذات العينين الواسعتين المُشعَّتَين بِبريق غريب. وهي صورة سارَة الخائِفة من الإقْدَام على الحُبِّ. ذلك أنَّ الفِقرة تَكرَّرت بعد الحدث الخاصِّ بوقوعها في الحُبِّ ثَانيةً. إذ ورد أوَّلها بعد إهدائها ديوان شعرها (إلى التي تسكن داخلي)، وثانيها بعد إعلانها الخوف من التعبير عن حبِّها، وثالثها بعد تقَرُّب الشَّاعر فيصِل الخليفة منها وتقدِّيمه لها خاتَم الخطبة، ورابعها بعد انتهاء حوارها مع ذاتها حول حيرتها الخاصَّة بالارتباط بفِصل الخليفة. هل يعني ذلك أنَّ تَكرار الفِقرة أربع مرَّات يوحي بِبروز الصُّورة الدَّاخِليَّة الخائِفة

لسارة عندما يقترب أمرها من الحب والارتباط، أو من التعبير العلني عن الحب^٥. وهل يعني التغيير الطفيف في أسلوب الفقرة تنوع الحوادث التي أدت إلى استعادة هذه الصورة الحقيقية، أو بروزها في زمن يحتاج من سارة إلى تحديد موقفها من الحب والزواج^٦. يُخيّل إليّ أنّ هذا التكرار الأسلوبي نوع من الدلالات الإيحائية التي عمقت التردد في شخصية سارة الروائية، وليس شيئاً غير ذلك.

وبعد، فقد ذكرتنا رواية (ليلة الجنون) بالأسلوب الرومانسي الذي عافته الرواية العربية عموماً؛ لاعتقادها أنّ الواقعية هي الأسلوب الوحيد لمعالجة أدواء المجتمع العربي. بيد أنّ رواية (ليلة الجنون) أعلنت ما أعلنته روايات أخرى صدرت مؤخراً في الوطن العربي من أنّ الأسلوب الرومانسي قادر على أن يحيي موات القلب، ويعيد إلى الواقع طراوته المفقودة. قد تبدو هذه المحاولات المعدلة عن الرومانسية القديمة مستهجنة قليلاً أو كثيراً، ولكن الرواية النسوية الخليجية خصوصاً، شرعت تقدّم تغييراً في المفهوم السائد، وراحت توجّه أسئلتها إلى الذات قبل المجتمع المحيط بها.

الإحالات:

١. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠٨
٢. ليلة الجنون، ص ١٤
٣. المصدر السابق، ص ٥٩

٤. المصدر السابق، ص ٣٨
٥. المصدر السابق، ص ٣٦
٦. المصدر السابق، ص ٨٢
٧. المصدر السابق، ص ٣١
٨. المصدر السابق، ص ٢٥
٩. المصدر السابق، ص ٢٨
١٠. المصدر السابق، ص ٢٢
١١. المصدر السابق، ص ١٠٣
١٢. المصدر السابق، ص ١٥٩
١٣. المصدر السابق، ص ١١٩
١٤. المصدر السابق، ص ٢٧٦
١٥. المصدر السابق، ص ٨٦
١٦. المصدر السابق، ص ١٨٩
١٧. المصدر السابق، ص ٢٠٠
١٨. قُسمت (التذكر) على أنه مسوّغ الانتقال الزماني والمكاني في الفصل السابع عشر. انظر: ليلة الجنون، ص ٨٥
١٩. ليلة الجنون، ص ٤٩ وما بعد
٢٠. المصدر السابق، ص ٤٦-٤٥
٢١. المصدر السابق، ص ٥٣
٢٢. المصدر السابق نفسه
٢٣. المصدر السابق، ص ٤٩
٢٤. المصدر السابق، ص ٢١٣ (يتصرف)
٢٥. المصدر السابق، ص ١٥. سأضع الصفات بين قوسين.
٢٦. المصدر السابق، ص ١٧
٢٧. المصدر السابق، ص ١٤٦
٢٨. المصدر السابق، ص ١٩٩ وما بعد
٢٩. المصدر السابق، ص ٢٠٠
٣٠. المصدر السابق، ص ١٣٠
٣١. المصدر السابق، ص ١٣٩
٣٢. المصدر السابق، ص ١٦٨
٣٣. المصدر السابق، ص ١٨٠

متعة الاكتشاف في "غابة المرأة" ألبرتو مانغويل يريد الحرية دفعة واحدة

بقلم: هويدا صالح*

"تاريخنا مصنوع من تلك الخروقات، من ذلك الظلم، من العنف الدموي الغزير، حتى لأتساءل وأنا أستعرضه: لماذا لا يطوف مجرور الكراهية والبغضاء الذي أنشأناه ليجرفنا جميعاً.... في رأيي، إن الكلمات على ورقة تجعل العالم متناسقاً.. ألا، فالكلمات تقول لنا ونحن داخل المجتمع ما نظن بأنه العالم. هي ضرب من التوهم إدأً، لكنها بالمقابل تشف عن ظلال

الحقيقة الإنسانية." هكذا يحدثنا الكاتب الفرنسي ألبرتو مانغويل في مجموعة من مقالاته ودراساته التي ضمها كتابه، (في غابة المرأة).. دراسات عن الكلمات والعالم"، وهي مقالات فنية، متنوعة، حافلة بمتعة الاكتشاف، لا شك بأنه من أهم الكتب التي يمكن لها أن تضع القارئ وجهاً لوجه أمام حقائق التاريخ والوعي الإنساني بكل معطيات التراث المعرفي في العالم، وهذه المقالات المختارة ترجمها عن الفرنسية سليمان حروفش.



*ناقدة وروائية من مصر.

**مكتبة الذاكرة لا تتوقف عن
التغير والتبدل تبعاً للعمر،
والوعي، وتعدد الخبرات
وشمولية الثقافة، ويعتبر أن
كتباً معدودة تبقى بمثابة المأوى،
والأمكنة الآمنة التي تركز إليها
خلال رحلة عبور تلك الغابة
المظلمة التي لا اسم لها.**

هي شهادة على قرن مضى وهو القرن
العشرين، واستشراف لملامح قرن كاد أن
ينقضي منه عقده الأول.

وقد اتصف الكاتب بالجرأة والشجاعة،
النزاهة والصدق، وحاول تمزيق الأقنعة،
وقام بوعي يحسب له بمراجعة المسلمات
والمقولات النمطية فيما يخص حرية
الرأي والتعبير، في تحليل عميق
وشامل. ولأن الكلمات قد تكون أقوى
من رصاصة، وقد تكون أكثر تحليفاً من
حلم فهي تجسد القيم، وتكشف عن
الصراع التراجيدي الذي يعيشه البشر
في علاقتهم بالعالم.

حرية مفرطة

مانغويل يريد الحرية دفعة واحدة لأن
الكلمة توضح لنا حقيقتنا دون موارد
وأن الكلمة بالنسبة له قضية حياة.
حرية مفرطة تحلق بأجنحة الكلمات

هي التي يريدونها ألبرتو مانغويل، حرية
مفرطة لا تحدّها حدود، ولا يعوقها
شيء.

يقول في ثانيا عرضه لموضوعه الهام
الكلمات وما يمكن أن تحمله من عالم
متسع الآفاق: "في رأيي إن الكلمات
على ورقة تجعل الكون متناسقا، فعندما
أصيب أهالي ماكوندو ذات يوم، أثناء
عزلتهم لمائة عام، بمرض يشبه فقدان
الذاكرة، تنبهوا إلى أن معرفة العالم
بدأت تتبخّر وأنهم باتوا معرضين
لنسيان ما تكون البقرة، وما تكون الشجرة،
وما يكون البيت، وكان أن اكتشفوا بأن
طوق النجاة كامن في الكلمات، وكي
يتذكروا ما تدل عليهم دنياهم، قاموا
بكتابة لوحات علقوها على أبواب الدواب
والأشياء "هذه شجرة"، "هذا بيت"، "هذه
بقرة، وتعطي حليباً، متى مزج مع القهوة،
أعطى القهوة بالحليب..."

ألا فالكلمات تقول لنا ونحن داخل
مجتمع، مانظن بأنه العالم...

وقع ألبرتو مانغويل في عشق كتاب
لويس كارول "أليس في بلاد العجائب"
الذي شكّل مفتاحه السحري إلى غاية
الكلمات. يقول: إنه حين قرأ هذا الكتاب،
وهو في الثامنة، لم يساوره الشك لحظة
بأن أليس خاضت فعلاً هذه المغامرة،
بل إنه كان رفيق سفرها شخصياً. وما

كان وقوعها في جحر الأرنب واجتيازها للمرأة سوى نقطة الانطلاق إلى الرحلة الحقيقية في الغابة..

إذن مكتبة الذاكرة لا تتوقف عن التغير والتبدل تبعاً للعمر، والوعي، وتعدد الخبرات وشمولية الثقافة، ويعتبر أن كتباً معدودة تبقى بمثابة المأوى، والأمكنة الآمنة التي تركز إليها خلال رحلة عبور تلك الغابة المظلمة التي لا اسم لها. هكذا يقلل مانغويل من أهمية "قوائم الكتب الكلاسيكية" أي الكتب المعترف بها رسمياً... معلقاً أهمية قصوى على "نزوات القارئ". هذه النزوات التي قد تقوده إلى متعة القراءة عن طريق المصادفة، فيتحوّل الكتان خيوطاً من ذهب.

كتاب عصي

إن المخاطرة في اقتحام غابة الكتب المجهولة أمر ضروري حسب مانغويل في ظل "الميثولوجيا البائسة لعصرنا". هذا العصر الذي يخشى المخاطرة تحت السطح. "نحن نحاذر من كل ما هو عميق الغور". الكتاب الذهبي هو الذي يخبئ أرنباً في صفحة ما أو عبارة واحدة. وبإمكان القارئ أن يشطب مقطعاً كاملاً، أو أن يضيف هوامش عليه، ليكون كتابه الشخصي، كأي كتاب يستعصي على التصنيف.

في هذا السياق يدخل ألبرتو مانغويل باباً مغلقاً في الغابة، ويدافع بقوة عن "الأدب الذي لا جنس له"،... رافضاً تصنيفه في خانة ضيقة، ووضعه على رف خاص في المكتبة. وهذا الأدب على وجه العموم، لا يخص كاتبه، بل يعبر عن حقوق مهدورة لفئة بشرية. بالتالي، فإن لهذه النصوص الحق في العيش، وتتجلى أهميتها وقوتها، ليس في موضوعاتها فحسب، بل في الإمكانيات التدميرية للغة.

ويستطرد بأن أهمية "الأدب الأسود" لا تتوقف عند حدود امتلاك لغة الحياة اليومية، بل في نسف الاستخدام البيروقراطي للكلمات العادية. مثلاً فعل جان جيته في "سيّدة الزهور" على سبيل المثال. ويتوقف مانغويل عند لحظة موت تشي غيفارا، فيستعير قوة الكلمات في مواجهة الضحية للجلاد، وخصوصية الكلمات لدى بورخيس العاشق وتناسل الكلمات قراءة إثر أخرى.

تصحيح نص

ولعل تأمل الفرنسي بول ريكور، الذي رحل حديثاً بعد أن لامس التسعينات من عمره، يسخر من أسطورة الإبداع الخالص، فصاحب الكتاب الشهير (الزمن والسرد)، جمع في بحثه بين الفلسفة واللاهوت، وعلم التاريخ واللغة

والأدب.. ليست القراءة الفاعلة إلا قراءة النصوص المختلفة في نص يبدو وحيداً، والمقارنة بينه وبين نص نظير، يبدو بدوره منفرداً، كل معرفة حقيقية تأتي من معرفة سابقة وتفضي إلى أخرى لاحقة، وما فضيلتها، أي إبداعها، إلا تصحيح نص بآخر.

ولهذا تبدو المعرفة سيرورة لا بداية لها ولا نهاية. يسأل العارف المكين التلميذ الذي بين يديه، ماذا ترى؟ يجيب التلميذ: إنني أرى وجهك، ويجيب العارف: لقد بلغت نصف الإجابة، لأنك لن ترى ما خلف وجهي، إلا إذا أصبحت مثلي. في سيرورة المعرفة ما يشبه ذلك الصيني

الكتاب: في غابة المرأة.. دراسات عن الكلمات والعالم
الكاتب: ألبيرتو مانغويل
ترجمة: سلمان حرقوش
الناشر: دار كنعان للدراسات والنشر
الطبعة الأولى- 2006 القاهرة.

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

تداعي زمن النص وزمن العنف

في الرواية الجزائرية

بقلم: د. الشريف حبيلة*

مقدمة

يتجلى زمن النص من خلال تخطيط زمن القصة في مستوى الخطاب، لنحصل على زمن الخطاب، بفعل الكتابة التي يمارسها الكاتب وهو يكتب عن أحداث سابقة زمنيا لزمن الكتابة، فيصبح "بناء النص متعدد المستويات والجوانب، وهو يتخطى طبعا حدود الجملة النحوية التي تبقى، مع ذلك، الوحدة المعنوية الأساسية التي تتجلى فيها المعطيات اللسانية، سواء اقتصر عمل هذه المعطيات على وظائف داخل الجملة ذاتها، أو امتد إلى ما هو أبعد من ذلك ليشكل بدوره وحدات تدخل الجمل النحوية في تركيبها وتكون حلقات كبرى أو قصوى يتألف منها النص". ولما تعانق الكتابة القراءة تنتج ما يعرف بدلالة النص، ومنها دلالة الزمن؛ لذا نحاول الكشف هنا عن زمن النص لنصل إلى المستوى الدلالي للزمن. ولا يتم ذلك إلا بالمرور على زمن القصة وزمن الخطاب، ثم كيفية انبناء الزمنين في النص.

١- زمن القصة

من المتعارف عليه في مجال الدراسات السردية أن زمن القصة هو زمن الأحداث كما وقعت، أو يمكن أن تقع، فهي محكومة بالزمن المادي الفيزيائي. تدل عليها في الخطاب الإشارات الزمنية التاريخية، والإشارات الزمنية الصغرى، والذي يهمنا هنا هو الإشارات الكبرى التي مثلت الأحداث التاريخية كما وظيفها الخطاب، حتى نبين علاقتها بتاريخ العنف، والصورة التي اتخذها في النص. فإذا انتقلنا إلى الزمن الدلالي أمكننا الإمساك بهذه الصورة وتجليها اللساني في الرواية.

- سيدة المقام: يتحدد زمن القصة في «سيدة المقام» بيوم الجمعة ليلا: «أنا أم الشارع في ليل هذا الجمعة الحزين»^١، ويتكرر بتحديد الشهر والسنة في قول الراوي «كيف تجرأت المدينة على قتل مريم في هذا الجمعة البئيس»^٢. ستقولون رصاصه الجمعة

* ناقد وأكاديمي من الجزائر..

زمن القصة هو زمن الأحداث كما وقعت، أو يمكن أن تقع، فهي محكومة بالزمن المادي الفيزيائي. تدل عليها في الخطاب الإشارات الزمنية التاريخية، والإشارات الزمنية الصغرى.

الحزين ٧ أكتوبر من خريف ١٩٨٨^٢، والجمعة الأول هو يوم موت مريم، بينما الجمعة الثاني هو يوم إصابتها بالرصاصة في الرأس، يكون الأول هو زمن البداية، وينتهي في اليوم ذاته، أي منذ وفاة مريم بين يدي الراوي في المستشفى حتى وصوله إلى جسر (تيلملي) الحديدي في أعالي العاصمة بعد منتصف الليل، « الساعة الآن تجاوزت منتصف الليل، الرحلة من المستشفى إلى هذا المكان

كانت متعبة^٣، وخلال رحلته يسترجع الماضي المليء بالعنف، وما تخلله من أحداث سعيدة، ومؤلمة، مركزا على تاريخ ٥ أكتوبر ١٩٨٨ وما حمله من عنف، وذلك لارتباطه بإصابة مريم ثم موتها، وفي تلك اللحظات يقرر الانتحار، فيتوجه رأساً إلى الجسر ويرمي بنفسه. وهكذا تبدأ القصة بالموت وتنتهي بالموت.

- ذاكرة الجسد: يعلن الراوي عن بداية زمن القصة وهو يتصفح الجريدة فيقول: « ٢٥ أكتوبر ١٩٨٨ .. عناوين كبرى.. كثير من الحبر الأسود.. كثير من الدم.. وقليل من الحياء..^٤، هنا يتذكر آخر مرة قرأ فيها الجرائد الجزائرية منذ شهرين تقريباً، حينها تفاجئه صورتها (حياة) على نصف صفحة بأكملها مرفقة بحوار صحافي بمناسبة صدور كتاب جديد لها^٥.

يفتح هذا الخبر الذاكرة على الماضي فيتدفق بكل أحداثه، وبمبدأ اللحظة الحاضرة، ليستدير ويعود في آخر النص إلى التاريخ نفسه في شكل دائري، تتطلق الذاكرة من نقطة حاضرة لتعود إليها حيث يعلن الراوي خبر مقتل شقيقه عقب أحداث أكتوبر «ذات يوم في أكتوبر ١٩٨٨ جاء خبر موته هكذا...^٦، وكأن زمن القصة ما هو إلا لحظة تعود فيها الذاكرة إلى الماضي البعيد والقريب معاً، تشبه ما قام به بطل (مارسيل بروست) حينما استششق عبير وردة، أعاد إليه زمناً هو عمراً كاملاً.

وهذا الزمن حددناه تجاوزاً للخلط الذي وقعت فيه الكاتبة عندما حددت أحداث أكتوبر ١٩٨٨ التي كانت في ٥ أكتوبر ١٩٨٨ بـ ٢٥ أكتوبر ١٩٨٨، ومع إهمال الراوي لليوم في آخر الرواية، أثناء حديثه عن مقتل أخيه، مكثفياً بعبارة (ذات يوم في أكتوبر ١٩٨٨) مما يشير إلى أن الكاتبة تجهل تاريخ الأحداث، أو نسيتها الأمر الذي يضع أمامنا عقبة تحول دون تحديد زمن نهاية أحداث القصة، فعبارة (ذات يوم) يمكن تحديدها بالتاريخ الفعلي للأحداث وهو ٥ أكتوبر ١٩٨٨، وهذا مستحيل إذ أن زمن القصة خطي ينطلق دوماً نحو الأمام دون أن يرتد إلى الوراء في شكل استرجاعات التي هي وظيفة الخطاب، من هنا يمكن تأويله بـ ٢٥ أكتوبر ١٩٨٨ تاريخ انطلاق زمن القصة، وهو تاريخ الأحداث في الخطاب الروائي، وهو الاختيار الذي اخترناه حتى يمكننا من تحديد زمن القصة.

- امرأة بلا ملامح: تتطلق القصة في ٥ أكتوبر ١٩٨٨ «جاء الخامس من أكتوبر فاهتزت المدينة بأسرها»^٨، وتنتهي الأحداث بالعيد ولا ندري أي عيد، يكتفي الراوي بالقول «مرحى بالعيد، يعيدني إلى تفاصيل لحظة هاربة»^٩. لكنه يأتي بعد الأحداث التي تلت العصيان المدني وملأت البلاد عنفا «كم سقط من الناس حينها... وكم زج في الأقبية والرمال الحارقة»^{١٠} وهي أحداث وقعت سنة ١٩٩٢.

يحملنا هذا على القول أن زمن القصة في رواية (امرأة بلا ملامح) يبدأ في ٥ أكتوبر ١٩٨٨ وينتهي في ١٩٩٢، وبين الزمنين يسجل الخطاب أحداثا كثيرة منها التاريخية، ومنها ما هو يومي يلتصق بعامة الناس لكنها في مجملها محكومة بالعنف الذي هو صانعها، وعكس الروايتين السابقتين فإن الراوي لا يعود إلى الخلف مسترجعا الماضي انطلاقاً من لحظة الصفر، بل يبدأ من الحاضر سارداً أحداث القصة في شكل تصاعدي، وكأنه يحكي عن حاضر يعيشه، وينتقل معه من لحظة إلى أخرى. لكن هذا الزمن الماضي هو زمن آخر هو ماض تسترجعه الذاكرة، تبدأ به الرواية في الفصل الأول الذي يقر فيه الراوي حكاية الحكاية من البداية «دعينا نسرد الحكاية.. كل الحكاية..»

ربما أسعفتنا الذاكرة..

ربما أيضاً.. أمهلنا الموت لحظة أخرى...»^{١١}

وفعل التذكر يتم في الليل «يجيئني هذا الليل المجدد بالسؤال طويلاً»^{١٢}، وينتهي عند الصباح «حين بلغت وكانت الشمس قد أشرقت تؤذن بهجاء يوم آخر... ثم إنني شعرت بانزياحات تعتمل بداخلي دون أن أدري بأنني قد غفوت وبعمق...»^{١٣} لذا يمكن القول أن زمن القصة (الأحداث في الرواية) يأتي لحظة التذكر، وهي غير معلومة إلا أنها قصيرة جداً؛ أي مدة الحلم الذي رآه الراوي، وإن كانت القصة في الفعل (دعينا نسرد الحكاية) تنفي أن تكون القصة حلماً تشير إليه النهاية.

- الشمعة والدهاليز: يتحدد زمن القصة ببداية المسيرات والتجمعات في شوارع العاصمة، يعمد الخطاب إلى توظيف الأحداث الكبرى وليس التواريخ كما سبق في الروايات الأخرى «كانوا في ساحة أول ماي التي أطلقوا عليها اسم ساحة الدعوة، آلاف مؤلفة، يرتدون قمصانا بيضاء، ويضعون على رؤوسهم قنسوات بيضاء متساوية الأحجام، مثلما هم متساوون السن والقامة، واللحى المتدلّية... يتشبثون بمواقعهم أمام الغزوات المتتالية لقوات الشرطة التي تقذفهم بقنابل الغاز المسيل للدموع»^{١٤}، وهي أحداث كانت إذنا بداية مرحلة أخرى للعنف سنة ١٩٩٢.

وإذا كان هناك ما يدل على بداية القصة، فليس هناك ما يدل على نهايتها؛ تنتهي الأحداث باغتيال الشاعر دون إشارة زمنية يمكنها الأخذ بأيدينا إلى وضع نقطة النهاية، وبذلك يكون زمن القصة مفتوحاً، تاركا المجال لتداعيات القارئ. وبين البداية والنهاية المفتوحة تعود الذاكرة في استرجاعات خارجية بعيدة لتعيد زمن الثورة إلى اللحظة الحاضرة، فيتقاطع زمن العنف الماضي مع زمن عنف الحاضر، يقوم وعي

الشخصية البطلة ببناء زمن عنيف في لحظة راهنة.

- يصحو الحرير: تبدأ القصة في (يصحو الحرير) بالأحداث ذاتها التي بدأت بها قصة (الشمعة والدهاليز)، أي بالمسيرات « يهررون، ويمرون منظمين في صفوف طويلة بعضهم بل أغلبهم يحمل في يده مصحفاً »^{١٥} لذا يمكن اتخاذها قرينة تاريخية تعلن عن طرف البداية لزمن القصة وهو سنة ١٩٩٢. ويكون اليوم الذي أذاعت فيه جريدة محلية خبر تفجير رواق الفنون التشكيلية (ماتيسي) بوهران زمن نهاية أحداث القصة، دون الإعلان عن اليوم بالتحديد. وبين البداية والنهاية تغزو القصة الكثير من تفاصيل الماضي، أغلبها تخص البطلة وعائلتها.

- دم الغزال: تدل القرينة التاريخية (حادثة اغتيال الرئيس محمد بوضياف) على بداية القصة، هي نقطة انطلاق زمنها، تنتهي بإطلاق النار على الراوي الكاتب البطل في ١٣ جويلية ١٩٩٣؛ وكل ما يأتي بعد هذا التاريخ هو تداعيات يفرق فيها الراوي بفعل الرصاصة التي عبرت جمجمته، فتخلو هذه المرحلة من الأحداث كتلك التي شهدتها الرواية قبل هذا الحادث.

تتقدم القصة في شكل خطي من تاريخ اغتيال الرئيس إلى محاولة اغتيال الكاتب الراوي دون أن يعود السرد إلى الخلف، إلا في نقاط قليلة جداً، كلها أحداث عنف أهمها أحداث ٥ أكتوبر ١٩٨٨.

- تيميمون: يشكل اغتيال الشخصيات المثقفة إشارات زمنية للقصة في رواية (تيميمون)، تأتي في شكل أخبار يسمعها الراوي البطل من المذياع، يكون أول اغتيال إعلاناً عن بداية القصة « أفتح المذياع لأنسى عطشي وأستمع إلى الأخبار: اغتيال الأستاذ ابن سعيد هذا الصباح مع الساعة الثامنة بمنزله من طرف عصابة إرهابية من الإسلاميين، وقد حدث ذلك به رأي من ابنته البالغة من العمر عشرين عاماً »^{١٧}. وآخر خبر هو إضرام النار في مدرسة ابتدائية بمدينة البليدة، مروراً بأحداث عنف أخرى تتخلل القصة كلوازم مثلما هو الحال في الشعر، وجل هذه الأحداث العنيفة حدثت سنة ١٩٩٢، ويبقى تاريخ نهاية القصة مجهولاً، ليس في الرواية ما يدل عليه.

- بين فكي.. وطن: تشكل القرينة التاريخية (اغتيال الرئيس محمد بوضياف) إعلاناً عن بداية الأحداث في رواية (بين فكي.. وطن)، وتتحدد البداية الفعلية بعد حادث الاغتيال بيوم عندما يستيقظ عمر و « ثقل الفاجعة ما زال جاثماً على قلبه.. وهل الصدمة ما زال يهز أعصابه ويهض دمه.. بشفتيه الحائرتين تعلقت « لماذا ».. »^{١٨}، وهنا أيضاً تحدد بداية زمن القصة بـ ١٩٩٢؛ ومنذ واقعة الاغتيال تتدفق القصة بأحداثها، بعيداً عن الاسترجاعات الخارجية، فهي تحضر لتحكي عن عمر البطل، إنها قصته هو، يسردها الراوي ومعهما يحكي عن قصة العنف دون أن يحددها بإشارات زمنية، فيغيب زمن النهاية.

- الشمس في علبة: تبدأ القصة بدفن الورد الذي قتل مذبوحاً في بيته، في « هذا اليوم الخريفي والمطر يسقط بغزارة وبقوة »^{١٩}، لا نعرف خريف أي سنة مما

إذا كان هناك ما يدل على بداية
القصة، فليس هناك ما يدل
على نهايتها؛ تنتهي الأحداث
باغتيال الشاعر دون إشارة
زمنية يمكنها الأخذ بأيدينا إلى
وضع نقطة النهاية، وبذلك
يكون زمن القصة مفتوحاً.

يجعل الإمساك بزمن بداية القصة صعباً، بل مستحيلاً، وفي الفصل الثالث عشر يتحدث بودوبودو مخبراً عن المدة التي قضاها يمارس الرقص في المدينة، وهي خمس وثلاثون سنة، مدة تريك البداية، فإذا بدأنا العد من تاريخ الاستقلال نصل حتى سنة ١٩٩٧ وهو تاريخ نهاية كتابة الرواية (٢٥-٢٠-١٩٩٧) وهو قريب جداً من تاريخ أحداث القصة، بل معاصر لها مما يدفعنا إلى استبعاده، وإذا رجعنا إلى بداية الثورة فإننا نحصل على تاريخ

١٩٨٩ وهو الأقرب إلى أحداث الرواية الدامية لكنه لا يتضمنها، يأتي بعد مأساة ٥ أكتوبر ١٩٨٨.

بينما تكون نهاية القصة في آخر أمسية من الربيع « وبدت المقبرة غارقة في صمت رهيب، في هذه الأمسية الأخيرة من الربيع »^{٢٠}، وأيضاً لا نعرف ربيع أي سنة، لذا تكون البداية غير معلومة، لا قرينة تاريخية، ولا إشارة زمنية، وكذا النهاية. وبينهما ينساب الزمن نحو الأمام، لكنه يعود مرات إلى الخلف لاستحضار أيام الثورة مقارناً بين عنف الماضي الاستعماري وعنّف الحاضر.

- كراف الخطايا: تخيب في (كراف الخطايا) الإشارات الزمنية الكبرى، لذا تستند القصة إلى الإشارات الصغرى من أجل تعيين زمن الأحداث اللصيقة بحركة البطل، فتكون القصة ذات بداية ونهاية مفتوحتين، تنفصل عن الزمن الواقعي رغم اعتماد الخطاب على الواقع، وتوظيفه أحداثاً مرحلة العنف؛ فهي رحلة البطل مع خطايا أهل القرية يرصدها ليذيعها آخر الرواية.

هكذا يتحدد زمن القصة في الروايات موضوع الدرس، كما يمكن اعتبارها قصة واحدة هي قصة العنف، يمتد زمنها من ٥ أكتوبر ١٩٨٨ إلى ١٩٩٣ في خمس روايات هي (سيدة المقام، ذاكرة الجسد، امرأة بلا ملامح، دم الغزال، الشمس في علبه)؛ وأربع روايات تميزت بنهايات مفتوحة هي (الشمعة والدهاليز، تميمون، يصحو الحرير، بين فكي.. وطن)؛ بينما انفردت رواية (كراف الخطايا) ببداية مفتوحة ونهاية مفتوحة، ومع ذلك نقول أن زمن القصة هو زمن العنف. إنه الزمن الذي عاشته الجزائر منذ ٥ أكتوبر ١٩٨٨، والملاحظ أن زمن القصة يركز على سنة ١٩٩٢ و ١٩٩٣، ويمكن إضافة سنة ١٩٩٤، وهي السنوات الأعنف في تاريخ العنف من تاريخ الجزائر المعاصر، وهو سبب اختيار الكتاب لها كما يدل زمن الكتابة في الصفحة الأخيرة من سبع روايات، إذ يقترب زمن الكتابة من زمن الأحداث مما يجعلها مترامنة، أي أن الكاتب يكتب عن حدث قريب، ومعاصر له؛ فليس هناك مسافة بينه وبين ما يكتب عنه، وربما هو سبب غلبة الانفعال والتداعي على الخطاب.

والملاحظة الأخرى هي أن زمن القصة يركز على أحداث العنف متخذاً منها إطاراً زمنياً للخطاب، أو ما يعرف بالزمن الخارجي سواء تعلق الأمر بالإشارات الكبرى أو الصغرى، زيادة على سيطرة الليل كزمن للخطاب، وسنعود إليه في الحديث عن زمن الخطاب؛ إضافة إلى أن زمن القصة يبدأ بالعنف وينتهي بالعنف في الأغلب، كما هو واضح في الجدول الآتي:

الرواية	البداية	النهاية
سيدة المقام	ليل الجمعة يوم موت مريم	انتحار الراوي بعد منتصف الليل بعد الجمعة
ذاكرة الجسد	أحداث أكتوبر ١٩٨٨	قتل شقيق الراوي في أكتوبر ١٩٨٨
امرأة بلا ملامح	أحداث أكتوبر ١٩٨٨	أحداث القتل في ١٩٩٢
الشمعة والدهاليز	المواجهات بين المتظاهرين و الشرطة	اغتيال الشاعر البطل
تيميمون	اغتيال الأستاذ ابن سعيد	حرق مدرسة ابتدائية
يصحو الحرير	المسيرات	اغتيال الجندي ممو صديق حروف الزين
دم الغزال	اغتيال الرئيس محمد بوضياف	محاولة اغتيال الكاتب
بين فكي.. وطن	اغتيال الرئيس محمد بوضياف	مقتل فائق صديق ثم عدو عمر
الشمس في علبة	دفن الوردي بعد مقتله	آخر أمسية من ذات ربيع
كراف الخطايا	جنون البطل	إحداث الفوضى في القرية

الواضح أن الرواية الجزائرية المعاصرة كانت أسيرة لقصة العنف التي عاشتها
 ما كان منها إلا أن تتخذها مادة

الرواية الجزائرية المعاصرة كانت أسيرة لقصة العنف التي عاشتها الجزائر، فلم تستطع الخروج عن دائرة العنف، ما كان منها إلا أن تتخذها مادة حكائية لها، شكل العنف بداياتها ونهاياتها، وزمنها المحوري، من خلال القرائن التاريخية والإشارات الزمنية التي وظفها الخطاب.

التاريخية والإشارات الزمنية التي وظفها الخطاب، وتتميز القصة في الروايات بانفتاحها على الزمن، فلا تضع خط النهاية لزمن العنف؛ ذلك أن زمن الكتابة مترام مع زمن الوقائع، الأمر الذي يجعل الكاتب تحت تأثيرها لم يستوعبها بعد حتى يعيها، يكتب نتيجة الانفعال ورد الفعل، أو يسجل موقفاً على ما يحدث، يغيب في أكثرها الإدراك الواعي العميق لهذا الزمن لأن "دوي المرحلة وطنيا واجتماعيا، لم يترك الفرصة للقاص حتى يلتقط الأنفاس ويغوص متتدا في مشكلة الزمان، ومستغورا البواطن النفسية والأزمة العميقة"^{٢١}.

٢- زمن الخطاب

يتميز زمن الخطاب بخطيبته عكس زمن القصة المتعدد الأبعاد، ومن خاصياته "أنه سردي، وهيمنة السرد في هذا الخطاب تستمد أهم مقوماتها من اشتغال الخطاب الروائي على القصة بأشخاصها وأحداثها وفضائها"^{٢٢}، لذا يلجأ الكاتب وهو يعطي القصة زمنيته الخاصة في النص الروائي إلى توظيف المفارقات الزمنية والتقنيات المتعلقة بزمن السرد من أجل استيعاب أحداث القصة، التي يختار منها ما يخدم النص سواء من حيث البناء أو الدلالة التي يسعى إلى إنتاجها. من هذا المنطلق نعمل على كشف خصوصية زمن الخطاب في الروايات التي بين أيدينا، وإن كنا لا ندعي التفصيل؛ إنما نعمل ذلك بالقدر الذي يسمح لنا بإضاءة بنية النص، وفي الأخير زمن النص الذي هو هدفنا هنا.

- سيدة المقام: يفتح الراوي الخطاب من بؤرة سرد زمنية حاضرة، تتمثل في قوله: "أنا أم الشارع في ليل هذا الجمعة الحزين"^{٢٣} وهو اليوم الذي ماتت فيه مريم؛ وتكون البداية بوقفة قصيرة يضيف فيها الزمن الحزين بظلاله على المكان.

بعد هذه الوقفة يتوقف الحاضر بفعل الاسترجاع تاركا المجال للماضي يتدفق ليشكل الرواية كاملة، ولا يعود إلا في النهاية، يؤشر عليه الفعل الماضي الناقص (كانت) في "كانت مريم ورده هذه المدينة وحلمها"^{٢٤} فيدرك القارئ أن الخطاب سيعكي قصة مريم.

إذا يبدأ الخطاب في لحظة آنية حاضرة تشكل مركز النص، منها يعود الراوي إلى زمن خارج زمن القصة، وبالتحديد إلى ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ الذي يشكل بؤرة العنف، يوم اخترقت رصاصه طائشة رأس مريم، ينساب الزمن من نقطة الحاضر إلى الماضي القريب، ثم البعيد بهذا الشكل:

يتميز زمن الخطاب بخطبته
عكس زمن القصة المتعدد
الأبعاد، ومن خاصياته " أنه
سردي، وهيمنة السرد
في هذا الخطاب تستمد
أهم مقوماتها من اشتغال
الخطاب الروائي على
القصة بأشخاصها وأحداثها
وفضاءها.

- اللحظات الأولى موت مريم.

- اللقاءات التي تلت حادثة الرصاصة،
والتدريب على رقصة شهرزاد، يحذف
منها الخطاب سنتين "سنة تمر، وي بعدها
سنة أخرى منذ ذلك الحدث الرهيب،
عندما شقت رصاصة طائشة أو غير
طائشة رأسي، تقول مريم" ٢٥.

- قصة أناطوليا وعمي موح بعد استفحال
العنف، بعدها يعود السرد إلى زمن أبعد،
وهو ما قبل أحداث أكتوبر ١٩٨٨ "لم
تكن ساحة مدرسة الفنون الجميلة كافية
لاحتواء فرحتها. كان هذا قبل أكتوبر
١٩٨٨" ٢٦، وذلك في فصل كامل بعنوان
(فتنة البربرية) يحكي فيه الخطاب قصة
رقصة البربرية التي تدرت عليها مريم، وأدتها.

- طفولة مريم في فصل (حنين الطفولة)، زواجها في فصل (محنة الاغتصاب).

- العودة إلى أحداث أكتوبر في فصل (الجمعة الحزين).

- حكاية مريم مع رقصة شهرزاد في فصل (الجنون العظيم).

- بعدها يستمر السرد متصاعداً من الماضي إلى نقطة الحاضر، التي انطلق منها أولاً
عارضاً مشاهداً من العنف منذ ذلك اليوم الحزين، إلى آخر فصل (إغفاءات الموت)،
ثم الفصل الأخير (نهايات المطاف) فيه يعود السرد إلى الحاضر في لحظة وصول
الراوي إلى الجسر، فينتحر.

يمكن القول أن زمن الخطاب يؤسس زمنان: زمن أحداث أكتوبر/ الإصابة بالرصاص،
وزمن الموت/ اللحظة الحاضرة؛ يتخذهما الراوي محطات زمنية لتوزيع الأحداث،
ومن ثم بناء زمن الخطاب، وفي أغلبها خارجة عن زمن القصة، فيكون زمن الخطاب
أكبر من زمن القصة.

ولا يعود الراوي وهو يحكي عن الماضي إلا في الفصل السادس (الجمعة الحزين)
"لست أدري كم كانت المسافة التي قطعتها والشوارع التي عبرتها" ٢٧.

يبدأ الكاتب من نقطة مهمة هي موت مريم، ثم يعود راجعاً إلى نقطة في الماضي
تشكل بداية التحول في حياة مريم عندما سكنت الرصاصة رأسها، كما شكلت من
جهة أخرى بداية التحول في تاريخ الجزائر، ثم يتجاوز لحظة موت مريم بزمن قليل
بضع ساعات، ليضع نقطة النهاية بالموت مرة أخرى حينما يرمي بنفسه من الجسر،
وكأن زمن الخطاب لا ينبني إلا بلحظات الموت، الذي يكسبه دلالة العدم في مستواه
الدلالي.

- ذاكرة الجسد: يبدأ الخطاب في (ذاكرة الجسد) بانفتاحه على الذاكرة، يعلن زمنه الراوي قائلاً: "ما زلت أذكر قولك ذات يوم..."^{٢٨}، يجمع قوله بين زمنين، بين حاضر نقطة ارتكاز السرد (ما زلت أذكر)، والماضي الذي يتضمنه الفعل (أذكر)، وهو الرواية كاملة؛ حيث يستدير فعل السرد إلى الخلف مستقراً الذاكرة من أجل البوح، وحين تبوح يحضر الماضي من بعيد، ليملاً لحظة الحاضر الذي لا نعثر عليه إلا في بداية الرواية، تدلل عليه المقاطع "عندما أبحث في حياتي اليوم..."^{٢٩}، "ما زلت أتساءل بعد كل هذه السنوات أين أضع حبك اليوم"^{٣٠}، "أتصفح تعاستنا بعد كل هذه الأعوام..."^{٣١}؛ ثم يغيب إلى آخر الرواية، بعدها يعود السرد إلى لحظة الحاضر، عندما يقرر الراوي البطل العودة إلى الوطن، بعد سماع خبر موت شقيقه برصاصة أيضاً طائشة.

يستدير الحاضر نحو الماضي يسترجعه، ويدفع به عبر الذاكرة، تنداعى أحداثه وأزمته المترامية في أطراف وزوايا الذاكرة في (الآن)، نقطة انطلاق زمن الخطاب وزمن القصة معاً؛ وكون هذا الزمن المسترجع يعود إلى بدايات الثورة التحريرية، فإنه يسترجع بطريقة انتقائية، يعمل فيه الحذف، فلا يختار إلا ما له علاقة بحياة الراوي، الأمر الذي يجعل زمن الخطاب هو زمن حكاية الراوي البطل، هو زمن الذاكرة أي الماضي الذي ضاع بضياء الحبيبة، لذلك فلا عبثة بالحاضر والمستقبل. إنه زمن لا يتشكل إلا في الذاكرة، مجرد ذكرى، تاريخ قلب وتاريخ جسد؛ جسد ناضل من أجل الوطن ففقد جزءاً منه، وقلب ناضل من أجل حب ضائع؛ لذا فالذاكرة مجروحة مرتين، والزمن هو الماضي المجروح بالأم الضياع، حتى الحاضر بأحداثه الدامية، عاجز عن معالجة الماضي، لأنه مثله مجروح.

يحكي الخطاب عن زمن البطل، حياته، يقدمها من خلال حدثين؛ علاقته بالوطن من جهة، وعلاقته بالمرأة من جهة أخرى، يتوحدان دلاليًا في قوله "قبل اليوم كنت أعتقد أننا لا يمكن أن نكتب عن حياتنا إلا عندما نشفى منها"^{٣٢}. تعرفنا الذاكرة عن شخصية البطل وحكايته مع الوطن والمرأة، مسترجعةً زمنًا يعود إلى ما قبل الثورة "... إثر مظاهرات أيار ١٩٤٥"^{٣٣}؛ يلعب التداعي دوراً مهماً في تأطير الاسترجاعات، ينساب متواصلاً محملاً بأحداث الماضي القادمة إلى لحظة الحاضر، فيطول وبذلك يطول زمن الخطاب في مداه، بينما يعمد إلى توظيف المفارقات والتقنيات الزمنية بغية تخطيب أحداث القصة.

إذا يعود الماضي الذي يمكن تقسيمه كالآتي:

ماضي ما قبل الثورة/ ماضي الثورة/ ماضي الغربية/ ماضي حبه لحياة (أحلام)، وهو متضمن في الماضي ككل.

إن زمن الخطاب في (ذاكرة الجسد) زمن دائري، تتشكل دوراته عبر القصة بواسطة الذاكرة، ترتكز في تذكرها على زمن العنف، المثير الذي دفعها إلى استرجاع الماضي، تبدأ منه وعنده تنتهي، عليه تتفتح وعليه تبقى مفتوحة على جرح الوطن وجرح

الحبيبة، اللذان يشكلان كياناً واحداً.

- امرأة بلا ملامح: ينطلق السرد من الحاضر، مرتداً إلى الماضي في تتابع زمني عكسي، ذلك أن الحاضر هنا لا يمثل زمنياً بداية الحكاية، بل يمثل نهايتها، كما هو الحال في (سيدة المقام) و(ذاكرة الجسد)، ولإدراك اللحظة الآتية يستوجب العودة إلى الوراء "ما تبقى من العمر إلا بعض حكاية.

حكاية لم أختَر فصولها.. ولا أحداثها.. ولا أبطالها..

تورطت فيها هكذا.. دون أن أعني ذلك، وحين اكتمل العرض ألفت نفسي رجلاً آخر.."^{٣٤}.

يمثل الماضي الحاضر، ويُرتَهن في (الآن)، وحينما تعود الذاكرة لاسترجاع الماضي تتسّى لحظة الحاضر، فلا نعرف متى كانت البداية، يضيع خيط البداية. ينساب زمن الذاكرة (الخطاب) في ذهن الراوي ساعة الموت النهائية المرتقبة في المستقبل، ليصبح الموت المستقبل والبداية؛ إنه حاضر منعدم، يبدأ بالموت وينتهي بالموت.. رغم أنه موت مؤجل، يزيد من ذروة العنف والشعور به.

وتجعل اللغة الموظفة من السرد منولوجاً يؤديه الراوي البطل، لأن الحكاية حكايته وحكاية (هيفا) أيضاً؛ يقوم فيها الزمن على التتابع نحو الأمام، فبينما تعود الذاكرة إلى الوراء، يتقدم السرد صعوداً إلى الأمام.

ويختزل الخطاب الزمن في مشاهد متلاحقة ترتبط فيما بينها، أي أن الذاكرة تقوم بوظيفة الاسترجاع، بينما يقوم الخطاب بوظيفة التركيب، تتقطع سلسلة الذاكرة في نهاية الحكاية، فيعود الخطاب إلى البداية/ النهاية "... ثم أنني شعرت بانزياحات تعتمل بداخلي، وامتألت بأحاسيس أخرى دون أن أدري بأنني قد نمت وبعمق..."^{٣٥}.

وعندما تعود الذاكرة إلى الخلف تحكي عن زمن مضى، تستعيد مشاهد العنف التي عاشها وشاهدها الراوي المشارك في الأحداث، إذ لا نجد فيما تسترجع سوى العنف منذ أكتوبر ١٩٨٨.

- تيميمون: زمن الخطاب هو ما انقضى من عمر الراوي البطل: الطفولة، المراهقة، الشباب، الكهولة، مراحل نقرأها في المقاطع الآتية:

- «أتذكر أصياف مراهقتي...»^{٣٦}.

- «إن أبي كان ثرياً جداً ومُسرفاً كبيراً وأنا نياً رهيباً... أما أمي فكانت على عكس ذلك، كانت طيبة وساذجة...»^{٣٧}.

- «أما الآن في سن الكهولة...»^{٣٨}.

- «... أما نحن الأطفال...»^{٣٩}.

- «احترفت فيما بعد قيادة الطائرات العسكرية»^{٤٠}.

وتلخص هذه الفقرة زمن الخطاب/ما انقضى من عمر الراوي المقدر أربعين سنة/إنسان عاش خنثى طفيلة أربعين سنة دون أدنى علاقة عاطفية أو جنسية مع

يستدير الحاضر نحو الماضي
يسترجعه، ويدفع به عبر
الذاكرة، تتداعى أحداثه
وأزمته المتزامنة في أطراف
وزوايا الذاكرة في (الآن)،
نقطة انطلاق زمن الخطاب
وزمن القصة معاً.

تلك العواصم، لاستفرازه والانتقام منه هو أبوه الذي كان كثير السفر وتقل فتعود على إرسال بطاقة بريدية من كل مدينة يزورها بسبب أعماله التجارية. إنسان سقط في شباك الحب لأول مرة في حياته بعد أن بلغ الأربعين، فلا يني يلتقط الصورة تلو الأخرى لتلك الفتاة، وهي سبب همومه وتيهه. إنسان يشعر بموجات من العنصرية العرقية تهزه! أنه يغار من عشيق صراء وهو أسود البشرة»^١

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

يتخذ زمن الخطاب في (تيميمون) الليل فضاء له، يشكل وعاء لجل أحداث الرواية، فلا نكاد نعرّ على زمن غيره، وتكون مدة الخطاب هي مدة الرحلة من العاصمة إلى تيميمون ثم العودة إليها « الحافلة تشق طريقها الصحراوي... »^٢، « وعندما نمر على اللافتة المكتوب عليها تيميمون-المنيعه - الجزائر العاصمة حتى يتسرب الارتباك داخل الحافلة وعند الناس »^٣؛ وخلال الرحلة تعود الذاكرة بالسائق إلى الماضي الخاص به وبعائلته، أحداث لصيقة بحياة الراوي السائق، بدأ من الطفولة حتى الكهولة، يعرض السرد وهو في نقطة الحاضر المتصاعد، في كل مرة مرحلة من حياة البطل الراوي السائق، ويوازي الماضي زمنين زمن الرحلة وزمن العنف/الحاضر، يحضر العنف متقطعا عبر المذيع، يتصل بالقصة الأم عن طريق رد فعل البطل حينما يسمع الخبر، وبذلك ينبني زمن الخطاب بتداخل ثلاث أزمنة: مدة الرحلة، وماضي البطل، وزمن العنف.

يتكون الخطاب في (دم الغزال) من ثلاثة فصول، تبدو منفصلة، كل فصل يحكي عن قصة شخصية؛ الأول منها عن مراسيم دفن الرئيس المغتال برصاص في الرأس، والثاني عن بطل مثقف مصاب بورم في المخ، والثالث عن الراوي مرزاق بقطاش المصاب برصاصة في الرأس.

التداعي وسيلة للتجلى في الخطاب، يندرج فيما يسمى بالرواية الجديدة؛ فالشخصية هي التي تقوم بوظيفة بناء الزمن عبر وعيها ووجهة نظرها للعالم. يبادرنا الراوي بفاتحة زمنية تشير إلى زمن البداية «استيقظ الشاعر مرعباً على أصوات تمزق سكون الليل «٤»، ويضيف محدداً الزمن أكثر « لم تكن الأصوات لمدافع ولا حتى لدبابات، وجنازير، وكما جرت العادة، منذ سنتين أو يزيد»٥، وإذا كانت أول مرة سمع فيها أصوات المدافع قبل سنتين أو أكثر هي ٥ أكتوبر ١٩٨٨، باعتماد السنتين، نكون في أكتوبر

١٩٩٠، لكن حينها لم تكن هناك الأصوات المشار إليها في الرواية، لذلك فائدة أكثر من سنتين، أي سنة ١٩٩٢، عندما بدأ العنف يهد جذوره؛ وتعتبر هذه اللحظة هي محرك أحداث الرواية، حيث تتدفق مع السرد، وفي أعقابها تتوالد الأزمة في مسار تصاعدي، يخترقه استرجاع يحضر متقطعاً في فصول الرواية، يستحضر أيام الثورة؛ نقف على زمنين للعنف، زمن عنف الحاضر، وزمن عنف الماضي الاستعماري من (ص ٣٠ إلى ص ٥٩) الثورة، يعود في (ص ٦٣ إلى ص ٧٤)، وماضي ما بعد الاستقلال من (ص ٧٤ إلى ص ٨١)، ومن (ص ٨١ إلى ص ٨٨) يحكي السرد عن طفولة البطل، ومراحل دراسته، وما شهدته من أحداث سياسية خاصة.

يتشكل زمن الخطاب من زمنين، زمن الثورة الحاضرة التي يقوم بها عمار بن ياسر وجماعته، وزمن الثورة التحريرية، وبين الزمنين يمارس الخطاب الحذف، تدل عليه الإشارات الزمنية الكثيرة؛ والملاحظ أن إيقاع الزمن في الحاضر (ثورة عمار بن ياسر) أسرع من إيقاع زمن الماضي (ثورة التحرير)، يتحرك بقوة وسرعة نحو النهاية.

وينتهي زمن الخطاب في الليل بمحاكمة الشاعر من قبل متطرفين، ثم يقتل « آه العاشرة تحل، وأنا مشغول بهؤلاء، ترى هل أتمكن من ربط روحينا، أريد أن أودعها الوصية قبل فوات الفوات»٦، ويضيف الكاتب بعد وضع خاتمة الرواية، ملحفاً، يصور فيه مشهد الدفن، يجعل الخطاب مفتوحاً على أمل قائم في الفتاة التي سماها خزيان، تحمل دلالة التاريخ في صناعتها لهارون الرشيد كما سمته هي، ويتجلى ذلك في «... يضرب لونها إلى البياض وسمرة وزرقة. ما يجعلها تبدو في الوقت الواحد، آسيوية أفريقية. عليها جلباب أبيض وخمار أسود. عيناها لا تفارق الجثة وكأنما تقرأ صفحة من كتاب، أو تستمع إلى حديث هامشي»٧، وإن كان لا يضيف لزمن الخطاب زمناً آخر، إلا أنها ذات دلالة على الأمة الإسلامية بأكملها التي مثلتها الفتاة بشكلها وملاحمها.

ماضي الشاعر

- يصحو الحرير: يمثل فعل (الحكي) بما يمارسه من تكرار فاتحة الخطاب، أول ما يحضر على لسان الراوي الأول الذي يخاطب القارئ مباشرة «اعلم حفظك الله...»^٨، ثم يعرفه بكتابه «وكتابي هذا مسطر لمنازل المرأة»^٩، ويشير إلى أن الحكاية ستكون بلسان المرأة موضوع الكتاب «حكايته على لسانها»^{١٠}، ويختتم هذه الفاتحة بطلب الاستماع من القارئ حتى النهاية «فاسمع يا سيدي طاب مجلسك إلى نهاية المحكية»^{١١} بعد ذلك يسلم الراوي الأول مهمة الحكي لبطلته الرواية، لتحكي حتى النهاية «وقالت حروف - الزين ذاك هو اسمي... أن أحكي... أن تحكي فتاة مثلي...»^{١٢}.

والبوح بالنسبة للمرأة ضرورة واجبة تمارسها، لتكشف عن ذاتها وتمارس حضورها، سلطتها، كما فعلت شهرزاد فـ «المرأة يجب أن تحكي...»^{١٣}؛ ويتكرر مثل هذا الفعل مرتبكا غير واثق من تحقيقه، وفي ذلك يكشف عن امرأة مرتبكة، يتحول الارتباك شكلا للخطاب، وإيقاعا للزمن «هل أحكي لكم، أستمعون حكاية امرأة تخاف أن لا تسمعو حكايتها هل تخافون الحكاية أم تخافون المرأة؟...»^{١٤}، وبعد النقطتين يتدفق السرد مشكلا خطاب الرواية، فنكتشف أن الراوي واحد، هو حروف- الزين، تعترف أنها هي صاحبة الفاتحة في بداية الرواية «أنا امرأة اسمحو لي أن أحكي لكي أخرج ما بأحشائي، أريد أن أتقيا كل شيء، ألم أقل لكم إن النساء منازل والفقر منازل ومعرفة الرجال كفن القتال»^{١٥}. لقد أوهمت القارئ/ السامع وهي تتلاعب بالكلام، أول الأمر أنها شخص آخر يحكي عن امرأة، لتعود وتكشف عن نفسها؛ فتارة تحكي بضمير الغائب، وتارة تحكي بضمير المتكلم، وهي بذلك تحاول إثبات قوتها وسيطرتها عن طريق الحكاية، أنها المتحكمة في الكلام، وبذلك تصنع وتؤسس للخطاب، وتحدد زمن الحكاية والخطاب معا، إنها شهرزاد أخرى «أعرف أن الرجال لا يحسنون الحكي، لذا أنا حروف- الزين «شيري» كما يلقبني مموا أنا التي سأفصح كل شيء أنا سلية شهرزاد قوتي في غسل الكلام، في سرد الحكايا التي أخرجتها من فم المجند»^{١٦}.

يضع فعل الحكي زمن الخطاب في الماضي، يتحول إلى استرجاع طويل المدى، كبير السعة؛ لكنه يقع دلاليا في الحاضر، تعود الشخصية الرواية إلى الماضي تعيشه وكأنه يحدث الآن، تخرج به خارج حدود زمن القصة، فيبدو الخطاب خطاب الحكاية التي تحكيها حروف- الزين، وزمنه هو زمنها.

ينفتح زمن الخطاب على الليل، وينغلق صباحاً على الموت، وكأن الحكاية تمت في ليلة واحدة، غير أن القراءة تكشف أنها تمت في سبع ليال، وثلاثة (نهار)، الليلة الخامسة بظهرها، السادسة بصبحها، والسابعة بصبحها كالآتي:

- الليلة الأولى: خوف حروف- الزين، واستدعاؤها يعقوب زوج أختها.
- الليلة الثانية: تسترجع فيها المسيرات.
- الليلة الثالثة: تسهر مع مموا الجندي.

- الليلة الرابعة: تذهب إلى بيت أختها وتقابل يعقوب.
 - الليلة الخامسة: تسترجع الظروف التي قدمت فيها إلى العاصمة من أجل الدراسة، وإقامتها عند أختها/ خروجها من البيت وعودتها ثم مجيء ممو والسهر معه.
 - الظهيرة: تحكي ليعقوب رحلتها إلى الشام، وتتقاطع مع الليلة في التأنيث (ظهيرة)، وقد عمدت إلى تأنيثها في كامل الرواية، ولأن الحكى لا يتم إلا في الليل، كما هو معروف في (ألف ليلة وليلة)، فإن كلمة قيلولة تؤكد ذلك؛ وتتقاطع حروف-الزین مع شهرزاد التي تضطر للحكي حتى لا تنام حفاظاً على حياتها، وكذا البطلة تضطر للحكي حينما حرّمها يعقوب من القيلولة «لماذا أحكي ليعقوب هذه الظهيرة إذ أفسد علي قيلولتي حكاية بلاد الشام»^{٩٧}.
 - الليلة السادسة: تذهب إلى مدينة بشار.
 - الصبح: تسمع خبر مقتل ممو الجندي، فتعود إلى مدينة وهران.
 - الليلة السابعة: اغتيال المسرحي (عبد القادر علولة)/ العنف/ تحكي عن تربية جاراها سليم للكلاب/ استرجاع قصة عمي مزيان.
 - النهار: تقرأ في جريدة الصباح خبر تفجير رواق الفنون الجميلة ومقتل عمي مزيان.
- وتكون خاتمة النص هي فاتحته، مع تغيير يشير إلى الحكاية التي تم سردها، فنقرأ «هي حكايتها على لسانها»^{٩٨} بدلا من (حكّتها على لسانها)، و«أسمعتني يا سيدي طاب مجلسك حتى نهاية الحكاية»^{٩٩}، ويعوض الفعل (أسمعتني) الفعل (اسمعني) دليلا على نهاية القصة/الحكاية، لكن العبارة (حتى نهاية الحكاية) تجعل الخطاب مفتوحا على حكايات أخرى، رغم انتهاء القصة.
- يتبين أن مدة الخطاب أسبوع يغلب عليه الليل، يشكل فضاء زمنياً ينحصر فيه النهار، وهو زمن يستوجب فعل الحكى الذي مارسته حروف-الزین، لتحقيق ذاتها في الكلام، لأنها لا تملك سلطة غير سلطة الكلام، حيث تتوالد الحكايات من رحم حكايتها هي، فتكون بنية الخطاب في شكل حلقات يربط فيما بينها خيط السرد الذي لا يوقفه سوى الموت، ومع ذلك يصر على الاستمرار، ولو في ذهن القارئ، لينفتح الخطاب زمنيا على زمن آخر نلمسه في زمن القراءة.
- أما الاسترجاع فلا يجد غير الليل كي يتحقق في شكل حكايات متلاحقة، تحكيها تارة حروف-الزین، كما فعلت نيابة عن ممو، لأن الرجل لا يتقن فعل الحكى، وتارة يحكيها أبطال هذه الحكايات.
- دم الغزال: يبدأ زمن الخطاب، لحظات دفن الرئيس المقتال (محمد بوضياف) " جاؤوا اليوم لكي يدفنوا شخصية عظيمة، شخصية رئيس الدولة نفسه بعد أن نال الرصاص من قفاه وظهرة"^{١٠٠}، يضعنا السرد مباشرة في الحاضر، وإن لم يعين النص الزمن بالتحديد فإن القرينة التاريخية المتكررة (اغتيال الرئيس) تشير إليه.
- يتكون الخطاب في (دم الغزال) من ثلاث فصول، تبدو منفصلة، كل فصل يحكي

**يحضر الفصل الثالث حاملاً
اسم (مرزاق بقطاش)، يحكي
فيه عن تجربته مع الموت
مركزاً على حادث رميه
بالرصاص، واللحظات التي
عاشها تحت سطوة الألم.**

عن قصة شخصية؛ الأول منها عن مراسيم دفن الرئيس المقتال برصاص في الرأس، والثاني عن بطل مثقف مصاب بورم في المخ، والثالث عن الراوي مرزاق بقطاش المصاب برصاصة في الرأس. يربط فيما بينها الراوي الواحد، يرويها، وهو مرزاق بقطاش الكاتب، وعن طريق الحدث الأهم، وهو الإصابة في الرأس، وما تنتج من دلالات، وكذا الموت الخيط الرفيع المنساب عبر السرد من فصل إلى آخر، بهذه الطريقة ينبت الخطاب ويشكل زمنه.

يبدأ الفصل الأول يوم دفن الرئيس، في لحظة حاضرة لا يتجاوز الزمن فيه مراسيم الدفن. ويعنون الفصل الثاني بـ (منطقة الأنبياء)، يقول الراوي أنها تقع في المخ، أصيب فيها بطله بورم، فيحاول الكتابة عن الموت من خلال رصد ما يجري في المقبرة عبر شرفة غرفته في الطابق الخامس، تكون مدة الفصل هي مدة رصد الحركة في المقبرة. يلخصها السرد في "لا يجد صعوبة في متابعة ما يجري فيها من حركات من الصباح إلى ما بعد الظهر"^{٦١}، ويدل الحذف الممارس على أن ما يقوم به البطل يجري في عدة أيام "خلال الأيام الأخيرة"^{٦٢}، "وجيء له بالمنظار المكبر بعد أيام"^{٦٣}، يحتفظ منها الخطاب بيومين فقط، تدل عليهما الإشارات الزمنية كالآتي:

"الشمس مشرقة في هذا اليوم"^{٦٤}، "خيوط النور الأخيرة انسحبت وخيم الظلام"^{٦٥}، ثم "وانتظر الصبيحة كلها في الشرفة"^{٦٦}؛ تتخلل هذه الأزمنة استرجاعات صغيرة السعة، ومتفاوتة المدى، يوغل بعضها حتى زمن الإغريق، ولا يتجاوز بعضها الآخر العملية الجراحية التي أجريت للبطل.

يحضر الفصل الثالث حاملاً اسم (مرزاق بقطاش)، يحكي فيه عن تجربته مع الموت مركزاً على حادث رميه بالرصاص، واللحظات التي عاشها تحت سطوة الألم؛ ورغم مكوثه في المستشفى أسبوعاً، إلا أن الخطاب لا يحتفظ سوى بالأمسية التي وقع فيها الحادث، وليلة أخذه المستشفى، وصبيحة استرجاعه الوعي، فيكون زمن الخطاب في الفصل ليلة وصباح، ابتداء من ٣١ جويلية ١٩٩٣ يوم إصابته، لكن لو عدنا إلى الأزمنة التي ذكرها الراوي قبل وقوع الحادث، فإن زمن الخطاب قد يتسع، إذ جاءت محاولة اغتيال مرزاق بقطاش حلقة في سلسلة اغتيالات طالت أعضاء المجلس الشعبي الوطني الانتقالي، بدءاً باغتيال أول عضو ذات عصر في رمضان، وبعد أربعة أيام يسقط العضو الثاني وهو طبيب وكاتب، يحذف من ذلك الخطاب عشرين يوماً قبل إصابته، إضافة إلى الأربع أيام السابقة، وأيضاً حذف غير معلن مدته "أيام وأيام انقضت"^{٦٧}. ويأتي حادث مرزاق بقطاش في شكل استرجاع مدته ليلة وصباح، يعلن

يمزج الخطاب بين الزمن المادي والزمن النفسي يوظف الذاكرة والتداعي والمونولوج، حتى يمكن القول أن زمن الخطاب في كل النصوص هو زمن نفسي؛ تقرأ فيه الشخصيات الزمن المادي بدرجات متفاوتة فيما بينها.

عنها الخطاب.

هكذا يكون زمن الخطاب في (دم الغزال) هو زمن فصول الرواية مجتمعة هي (لحظات دفن الرئيس، يومان، ليلة وصبيحة)، أي خمسة أيام، يركز فيها الخطاب على فترة ما من كل يوم يراها الأهم في بناء النص؛ ورغم رصد هذه الأزمنة فإن الزمن يكاد ينعدم في مستوى الخطاب، كون الرواية مجموعة من المواقف الفكرية والفلسفية عن فعل الموت والألم " الذي أوقف عجلة الزمن "٨، ويتحول إلى موقف انفعالي من فترة

زمنية هي فترة العنف، وإن لبس هذا الموقف شكلا فكريا، كما أن الاسترجاعات القليلة لا تؤثر في حركة زمن الخطاب التصاعدية.

- بين فكي... وطن يتطابق زمن الخطاب مع زمن القصة في رواية (بين فكي... وطن)، تأتي الأحداث مرتبة زمنيا وسببيا، لا يعتمد الخطاب إلى تفسير الزمن وخلخلته عن طريق المفارقات التي لا تكاد نعثر عليها إلا ما كان منها في الأخير، حينما يسترجع عمر علاقته بأبيه، ومع ذلك لا يؤدي إلى تفسير الزمن، ينقل الأحداث كما حدثت في الواقع، أو كما يمكن لها أن تحدث، لذا يمكن إدراج هذه الرواية ضمن الروايات الواقعية، يتتبع فيها الراوي حركة الشخصية المحورية الخاضعة لسلطة الزمن الواقعي، دون أن تعمل على تغييره وأحداث ثغرة فيه، تتصاع مع الأحداث المتتالية والمترابط بعضها ببعض، تحكمها الحتمية السببية.

وإن كان زمن القصة أطول؛ فإن الخطاب لا يمكنه توظيف كل هذا الزمن، فقد عمد إلى اختزال الزمن الواقعي موظفا تقنية الحذف في الأغلب، حيث قفز على مدة طويلة، توزعت في الخطاب، دلت عليها الإشارات الزمنية " سنتان ونصف وقلب المدينة مسكون بالرعب "٩، ثم " منذ أيام "١٠، " مع الأيام تعددت اللقاءات "١١، "... فأنت تركت منزلهم منذ ثمانية أشهر "١٢، " ثلاثة أشهر مرت... "١٣، يضاف إلى ذلك حذف ثلاثة سنوات ونصف منذ انتخابات ٩٢ كما تذكر الرواية١٤.

إن زمن الخطاب هو زمن القصة من حيث ترتيب أحداثه وتسلسلها، باختلاف الحذف الذي مورس على فترات معينة، بينما اختصت الخلاصة باختزال عمليات العنف والقتل، وإن لم يحفل بها الخطاب أي الخلاصة، فإنها لا تأتي إلا لتكشف اللحظة، التي تمارس فيها عملية القتل والعنف.

يجعل التطابق بين زمن الخطاب وزمن القصة الرواية تختلف عن الروايات الأخرى، التي تميزت بكونها ممارسة للوعي والتداعي، منفصلة عن الزمن الواقعي، ومرتهنة في اللحظة الحاضرة، يتحول فيها الزمن المادي إلى زمن نفسي بمجرد ولوجه الخطاب،

ولعل المرحلة وما شهدته من عنف جعلت الكتابة تعمل على نقل الظاهرة بكل تجلياتها وتمظهرها في الواقع، فجاءت اللغة لتخدم هذا التوجه، لا لتقدم موقفاً ووعياً، بل رد فعل نفسي، خالية من المونولوج، لا وظيفة للذاكرة فيها، لأن الخطاب لا يسترجع، إنما يسير مع الحدث تصاعدياً حتى النهاية التي جاءت تقليدية ينغلق بها الخطاب على توبة البطل.

- الشمس في علية: رغم أن الخطاب في هذه الرواية يبنى على أحداث واقعية في مرحلة معينة تميزت بالعنف خاصة القتل، فإنه يتخذ في بنائه شكل الخرافة، لذا كان زمنه خرافياً، يجعل بينه وبين الواقع مسافة كبيرة؛ لكن الذي يقرأ أحداث المرحلة في بعض جوانبها يجده واقعياً، فقد كان فعل القتل الممارس خرافياً حتى في الواقع الفعلي، ولعله هو الذي جعل الكتابة انفعالية مجرد رد فعل قوي مشحون بالوجدان الحائر، ثم يصدق ما حدث، فجاء الخطاب الروائي المنتج بدوره خرافياً؛ يتماهى مع حكاية بودوبودو، يشكله الموت بفعل القتل، ومن ثم يكون زمن الخطاب هو زمن القتل، يأتي سريعاً يشبه الكوابيس، يتخذ مشاهد متقطعة، يربط بينها الفعل/القتل، حتى الذاكرة لا تحتفظ إلا بهذا الفعل/القتل، تسترجعه في محطات متفرقة من النص، كاسترجاع داخلي يساهم في بناء زمن الخطاب، وقليل منه خارجي يعود إلى زمن الثورة، يسترجع فعل القتل الذي مورس على يد الاستعمار، للمقارنة بينه وبين فعل القتل في الحاضر، إذ لا فرق بينهما، وهي إدانة لما يحدث من قتل في الزمن الحاضر، وبالتالي إدانة لمقترفيه.

إلى جانب الاسترجاع يحضر الاستباق بكثافة حتى أن الكثير من الأحداث تأتي استباقات يؤطرها حرف (س) (سأذهب، سأبذل، سستساعدنا...)، وإن اختص الاسترجاع بفعل القتل، فقد اختص الاستباق في بداية الرواية بالهروب من فعل القتل، والبحث عن المساعدة، وعن الذين سرقهم الموت "سأبذل جهدي لأساعدك في البحث عن أمك، أعدك بذلك يا أمين، فالمفقودون كثر في هذه المدينة، والبحث عنهم جزء من عملي الجديد"^{٥٥}، "هذه المرة لن أهجر يا بيتي، سأحاول أن أجد علاقاتي بك. بقائي بين جدرانك مرهون بالصمت"^{٥٦}.

استباقات أخرى اختصت بتحدي فعل القتل "حتى الخوف سأتحداه وأخرجه من نفسي، سأعيد علاقتي القديمة بالموت؛ الموت الهادئ الذي لا بد منه"^{٥٧}، واستباقات أخرى شكلت أحلاماً للصغار والكبار "الغيمات يا ناس دليل خير، هي الآن متباعدة، وألوانها قائمة، وسوف تتجمع لا محالة وتتحد... وعندها سينزل الغيث، وأولى القطرات بدأت ترش الآن"^{٥٨}.

يتمد زمن الخطاب من يوم خريفي هو يوم دفن الورد، حيث "الجو بارد ومقلب في هذا اليوم الخريفي"^{٥٩}، وينتهي في إحدى أمسيات الربيع، غير أن القبور المفتوحة تبقى في انتظار سيارات الإسعاف تنقل إليها قتلى جدد، مما يجعل زمن الخطاب مستمراً والخطاب مفتوحاً؛ ربيع مفتوح على القبور، خاصة إذا كانت هذه الأمسية هي آخر ساعات الربيع، بعد ما يأتي الصيف حيث ينشط فعل القتل؛ إنه أمل يولد مقتولاً،

فندرك أن فعل القتل هو الذي يفتتح زمن الخطاب، وهو الذي يغلقه متى شاء؛ أي أن زمن الخطاب هو زمن حركة فعل القتل، يتخذ من الليل غطاء له.

وإن بدأ الخطاب بالخريف وتوقف عند آخر أمسية من الربيع، فقد شمل أيضاً الشتاء، غير أنه يحتفظ من كل ذلك بما يخدم بناء النص، موظفاً الحذف، ليصبح زمنه عشرين يوماً، يسجل الليل فيها مساحة أكبر، لأن السرد يرصد حركة القتل، ولما كان هذا الأخير لا يتحرك إلا في الليل، فقد طغت على الزمن فترات الليل.

ورغم ادعائنا تحديد زمن الخطاب، فإنه يبقى في هذه الرواية صعب المنال، يتخذ بعداً نفسياً انفعالياً، يغيب فيه الوعي والإدراك، تكتفي الشخصيات فيه بإحساس يغلب عليه الخوف. إنه زمن نفسي، فلا الزمن هو الزمن، تختلط فيه القرون بالسنوات وبالساعات والدقائق والثواني، لا نعرش عليه إلا في إحساس الشخصيات.

– كراف الخطايا: تعد الرواية رواية مونولوجية بامتياز، يغلب عليها المونولوج الذي يمارسه البطل باسم الجنون، متخذاً صورة الأب المعلقة شخصاً حياً يبادله الكلام، حتى الحوارات المصاحبة له، لا تبدو حواراً بين شخصين، بل تحضر وكأن البطل يحاور نفسه بصوت عالٍ، يتكلم كلاماً لا يفهمه الآخرون، كان من أسباب اختياره الجنون، وبعد فشل الجنون كحل شخصي، يأتي الكرف، كرف خطايا أهل القرية، يقرر البطل تتبع معاصي الآخرين، ليتحول فعل الكرف إلى محور للخطاب به ينبني، وبه ينتهي، يأتي الجنون وسيطاً لتحقيق فعل الكرف.

يبدأ الخطاب من لحظة الحاضر في اتجاه تصاعدي، ولا تتحدد هوية هذا الحاضر بوضوح ما عدا الإشارات الزمنية الصغرى التي تشي به، بينما تغيب الإشارات الكبرى والقرائن التاريخية غير واحدة فقط، وهي أحداث أكتوبر ١٩٨٨، ليكتفي بالصغرى منها كـ (المساء، الصباح، الظهر، الزوال، العصر، الفجر، الغداء، العشاء...)، واعتماداً عليها وعلى الحذف الموظف نعرف أن زمن الخطاب ٣٤ يوماً، وهو زمن مليء بالحركة التي هي حركة البطل داخل حيز مركز هو القرية.

ويتساق زمن الخطاب وزمن القصة في مسار تتابعي، من لحظة الحاضر حتى لحظة النهاية، دون أن يتعرض للخلخلة بفعل غياب الاسترجاعات والاستباقات إلا نادراً، وتكون قصيرة جداً من حيث السعة، لا تتجاوز الأسطر القليلة، أو من حيث المدى أغلبها يقع ضمن زمن القصة.

ينفتح الخطاب على لحظة ضائعة في الزمن " وذات ليلة ممطرة شديدة الظلام " ^{٨٠}، تتقل اللفظة (ذات) الزمن ليقع في الفراغ، وتجعله حاضراً مباشراً رغم أنها تحيل على الماضي، تجعل الحدث في الماضي، يستعاد الفعل ليتحقق من جديد عن طريق السرد؛ ويختفي البطل في الأخير تاركاً الخطاب بلا نهاية مفتوحاً، يهرب ومعه يهرب الزمن، ويبقى الجميع يبحث عن منصور لإتمام الحكاية، ووضع نهاية للخطاب الذي لم يكتمل زمنياً ودلائياً.

إن الخطاب في (كراف الخطايا) من حيث الشكل لا يختلف عن نظيره في رواية (بين

فكي... وطن) من حيث محاولة الإيهام بحقيقة ما يحدث، ومطابقة زمنه لزمن الواقع مع اختلاف بطله عن بطل (بين فكي... وطن)، يمارس التداعي والوعي الظاهر في المونولوج، كل ذلك يمكنه من الجمع بين الواقعية وتيار الوعي في انسجام تام؛ ينطلق من الواقع، ثم يعود إليه متخذاً موقفاً أيديولوجياً، تتعدد فيه الأصوات متجاوزة لتنتج دلالاته.

نخلص في الأخير إلى أن الحاضر يمثل محور زمن الخطاب للمدونة، يرتد إلى الماضي، يتفاوت من حيث السعة والمدة من أجل إضاءة هذا الحاضر، وتفسيره أو الدفع به إلى الأمام، يعد الحاضر إطاراً زمنياً حرجاً للخطاب، وحتى استحضاره للماضي لا يقدم له عزاء، وبدوره المستقبل يغيب، فهو زمن ميت اغتاله الحاضر بعنفه، ليبقى وحده يرتعن الخطاب العاجز عن استرجاع الماضي، والغير قادر على تجاوز الحاضر إلى المستقبل.

ويقدم الخطاب زمنياً يبدو كرد فعل من طرف الكاتب، الذي لا يتحكم فيه سردياً، لا يتجلى حياً متحركاً في النص، ولا يمارس حضوراً فعالاً رغم كثافته، يمر إلى النص عبر الذاكرة في معظم الروايات باستثناء نصين هما (بين فكي... وطن) و(كراف الخطايا)، هذا الأخير الذي استبدل الذاكرة بالتداعي، مرتبنا الزمن في مستوى اللغة، لا يكون فاعلاً في النص وظيفياً ودلالياً في المستوى المطلوب، ولعل السبب في ذلك يعود إلى كون الكاتب لم يزل يعيش الحدث الذي يكتب عنه، دون النظر إليه من مسافة تمكنه من قراءته، أي أن الخطاب مترامن مع الواقع، ومع ذلك فقد قدمت النصوص وعياً ما وإحساساً بمرحلة حرجية، أثرت عليها، وجعلتها تختلف عن النصوص السابقة، إذ بدأ النص يمارس التجريب، وتيار الوعي، والرواية الجديدة.

يمزج الخطاب بين الزمن المادي والزمن النفسي يوظف الذاكرة والتداعي والمونولوج، حتى يمكن القول أن زمن الخطاب في كل النصوص هو زمن نفسي؛ تقرأ فيه الشخصيات الزمن المادي بدرجات متفاوتة فيما بينها، كون الزمن المادي وقفت وتيرته في لحظة الحاضر، أوقفها العنف، فأنفتح على ما هو مكبوت في الشخصيات، تدفق عبر الخطاب.

والملاحظ أن زمن الخطاب يتراوح بين حاضر عنيف يسترجع ماضٍ عنيف، يرتنه مشكلاً معه زمن العنف، هذا الحاضر لا يختار من الواقع الراهن وحتى الواقع الماضي غير أزمنة العنف، فيكون بذلك زمن الخطاب في النصوص هو زمن العنف.

وإذا عدنا إلى زمن الكتابة الذي حددناه من خلال تاريخ النشر، نجد أن النصوص ظهرت في مرحلة واحدة من ١٩٨٨ إلى ١٩٩٩، وهي مرحلة التسعينيات التي تميزت بالعنف في جميع مستوياتها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والأمنية، لذا فقد مثل زمن العنف موضوعاً لهذه النصوص، ومن ثم زمن النص كما تجلى من خلال زمن القصة وزمن الخطاب، وهو زمن منفتح على الماضي المتسم بالعنف؛ كعنف الاستعمار الذي يشبه كثيراً عنف الحاضر، ومفتوح أيضاً على المجهول لا يستبشر بالمستقبل،

ولا يضع نهاية لزمان العنف ذلك أن هذا الزمن ما زال قائماً، لا يملك النص أن ينهيه، يكتفي بتقديم موقف ورؤية، تقتصر إلى قراءة الأفق، لذا انعدم فيه الحديث عن المستقبل.

ولذلك يمكن قراءة المدونة على أنها قراءة لمرحلة زمنية شكل أبعادها المختلفة عنصر العنف، وفي الوقت نفسه تعتبر موقفاً من هذه المرحلة العنيفة، كما أن انفتاح هذه النصوص، وطمس زمن المستقبل فيها، أي انفتاحها على المجهول، أو على ما هو غامض يجعلها خائفة من امتداد زمن العنف، إنها إشارة إلى المحتمل الذي ما تزال أسبابه قائمة.

الهوامش:

- (١) - مريم فرنسيس: في بناء النص ودلالته (محاوّر الإحالة الكلامية)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٨ ص ٥
- (٢) - وسديني لعرج: سيدة المقام ص ٥
- (٣) - المصدر نفسه ص ٦
- (٤) - المصدر نفسه ص ٢٦٢
- (٥) - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ص ١٩
- (٦) - المصدر نفسه ص ٢٠
- (٧) - المصدر نفسه ص ٤٦٣
- (٨) - كمال بركاني: امرأة بلا ملامح ص ١٣
- (٩) - المصدر نفسه ص ١١٥
- (١٠) - المصدر نفسه ص ١٠٣
- (١١) - المصدر نفسه ص ١٠
- (١٢) - المصدر نفسه ص ٨
- (١٣) - المصدر نفسه ص ١٢٠
- (١٤) - الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز ص ١٧
- (١٥) - أمين الزاوي: يصحو الحرير ص ١٩
- (١٦) - مرزاق يقطاش: دم الغزال ص ١١٣
- (١٧) - رشيد بوجندرة: تيميمون ص ٢٠
- (١٨) - زهرة ديك: بين فكي... وطن ص ٤
- (١٩) - سعيدة هواره: الشمس في علبه ص ٣
- (٢٠) - المصدر نفسه ص ١٤٩
- (٢١) - بشير بو يجرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (١٩٧٠-١٩٨٦) «جماليات وإشكاليات الإبداع»، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر ٢٠٠٢/٢٠٠١ ص ٢٠

(٢٢) - سعيد يقطين: القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب ط١/ ١٩٨٥ ص ٨٩

(٢٣) - المصدر نفسه ص ٣٥

(٢٤) - وسيني الأعرج: سيدة المقام ص ٥

(٢٥) - المصدر نفسه ص ٥

(٢٦) - المصدر نفسه ص ٥٩

(٢٧) - المصدر نفسه ص ١٢٣

(٢٨) - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ص ١١

(٢٩) - المصدر نفسه ص ١٨

(٣٠) - المصدر نفسه ص ١٨

(٣١) - المصدر نفسه ص ١٩

(٣٢) - المصدر نفسه ص ١١

(٣٣) - المصدر نفسه ص ٣٦

(٣٤) - كمال بركاني: امرأة بلا ملامح ص ٩

(٣٥) - المصدر نفسه ص ١٢٠

(٣٦) - رشيد بوجندرة: تميمون ص ١٩

(٣٧) - المصدر نفسه ص ١٨

(٣٨) - المصدر نفسه ص ٤٠

(٣٩) - المصدر نفسه ص ٤٢

(٤٠) - المصدر نفسه ص ٦١

(٤١) - المصدر نفسه ص ٧٥-٧٦

(٤٢) - المصدر نفسه ص ٦

(٤٣) - المصدر نفسه ص ١٠٣

(٤٤) - الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز ص ٨

(٤٥) - المصدر نفسه ص ٨

(٤٦) - المصدر نفسه ص ٢٠٤

(٤٧) - المصدر نفسه ص ٢٠٧

(٤٨) - أمين الزاوي: يصحو الحرير ص ٩

(٤٩) - المصدر نفسه ص ٩

(٥٠) - المصدر نفسه ص ٩

(٥١) - المصدر نفسه ص ٩

(٥٢) - المصدر نفسه ص ١٠

(٥٣) - المصدر نفسه ص ١٤

(٥٤) - المصدر نفسه ص ١٥





- (٥٥) - المصدر نفسه ص ٣٧
(٥٦) - المصدر نفسه ص ١٣٥
(٥٧) - المصدر نفسه ص ١٣٥
(٥٨) - المصدر نفسه ص ٢٠٩
(٥٩) - المصدر نفسه ص ٢٠٩
(٦٠) - مرزاق يقطاش: دم الغزال ص ٩
(٦١) - المصدر نفسه ص ٥٢
(٦٢) - المصدر نفسه ص ٦٠
(٦٣) - المصدر نفسه ص ٦٦
(٦٤) - المصدر نفسه ص ٦٨
(٦٥) - المصدر نفسه ص ٧٩
(٦٦) - المصدر نفسه ص ٩٠
(٦٧) - المصدر نفسه ص ١١٧
(٦٨) - المصدر نفسه ص ٥٢
(٦٩) - المصدر نفسه ص ٦٠
(٧٠) - المصدر نفسه ص ٦٦
(٧١) - المصدر نفسه ص ٦٨
(٧٢) - المصدر نفسه ص ٧٩
(٧٣) - المصدر نفسه ص ٩٠
(٧٤) - المصدر نفسه ص ١١٧
(٧٥) - سعيدة هواره: الشمس في علية ص ١٠
(٧٦) - المصدر نفسه ص ٣٠
(٧٧) - المصدر نفسه ص ٣٨
(٧٨) - المصدر نفسه ص ٧١
(٧٩) - المصدر نفسه ص ٣
(٨٠) - عهد الله عيسى لحيلج: كراف الخطايا ص ٤

فلسفة يوجين أونيل في الكتابة ودوره في تغيير مسار الدراما الأميركية

(مسرحية "رحلة يوم طويل في جنح الليل" نموذجاً)

بقلم: محمد الكرافس *

تقديم

تهدف هذه الورقة إلى التعريف برجل قدم الشيء الكثير للمسرح المعاصر من خلال تضمين أعماله المسرحية - "رحلة يوم طويل في جنح الليل" نموذجاً - لتيّمت تحديث درامية أدخلت الإبداع المسرحي في أميركا خصوصاً وفي الغرب عموماً إلى عوالم التجديد والحدّثة و بؤّته مكانة راقية جنباً إلى جنب مع المسرح الأوروبي آنذاك. إنها دراسة لتسليط الضوء على هذا الكاتب المسرحي الأميركي بالخصوص نظراً لدوره الريادي إلى جانب تينيسي ويليامز، إدوارد ألبّي و آرثر ميللر في عصرنة هذا المسرح الأميركي وإخراجه من عالم ضيق كانت تسوده السطحية والرتابة ومعالجته لعوالم "الأسطورة" و الفرجة الرخيصة إلى تيار جديد يشقّ أفقاً أكثر رحابة وأوسع مجالاً.

إنه الرجل الذي لعب دوراً متميزاً في إرساء دعائم التيار الواقعي للدراما الأميركية وتخليصها من براثن التيار التجاري الذي كان يطغى عليها كفن رخيص يعرض في القاعات دونما أية جودة فنية عالية.

والمؤلف المسرحي يوجين أونيل هو سليل أسرة أيرلندية هاجرت في منتصف القرن التاسع عشر إلى الولايات المتحدة للبحث عن مستوى عيش أفضل حيث ولد سنة ١٨٨٨ بنيويورك بقاعة أحد الفنادق من والده الممثل المتخصص في المسرح كذلك جيمس أونيل و من والدته ذات الأصول الأيرلندية إلن كوينلان أونيل. لقد عاش

* ناقد مسرحي من المغرب

بالعطاء الحقيقي للمسرح رغم ابتعاده عن الكتابة بسبب معاناته مع مرض غريب في يديه خلال السنوات الأخيرة من عمره حتى توفي سنة ١٩٥٣. المسرح الغربي المعاصر: رحلة إثبات الذات

يعرف الكاتب ش. راسل ريسك المسرح " بأنه فن اختزال الحياة و التجربة الإنسانية من خلال تقمص مجموعة من الشخصيات لأدوار على خشبة أو في نص مسرحي مكتوب" (١) خلال مسيرة عرف فيها هذا الفن تطوراً لافتاً منتقلاً من الارتجالية الشفهية والأسطورة الملحمية والفنائية الشعرية في العهدين الإغريقي والروماني والعصر الوسيط إلى كل الأشكال الأخرى النصية الكوميدية والتراجيدية منها فيما بعد. وعبر تاريخ هذا الفن في الغرب مثلاً " تواجد المسرح كشكل يمزج مجموعة من Metaphors الاستعارات Institution من المعبد (الذي يرمز إلى المؤسسة) (٢) Anarchy . إلى الماخور (الذي يرمز إلى الفوضى).

والأكيد أن الدارسين للمسرح الغربي المعاصر يلتمسون كذلك انعطافاً آخر على مستوى اختيار التيمات و تغليفها بأساليب متجددة في المحتوى سواء كان هذا المسرح عرضاً أو نصاً خاضعاً لكل عوامل التغيير الكفيلة بجعله فناً ينتقل من كلاسيكيته الجامحة و"الأسطورة" الملهمة للتاريخ البشري المقدمة في

يوجين حياة اتسمت بالمزاجية و التقلب في طفولته ثم ما لبث أن أصيب بمرض السل في شبابه ف قضى سنة ١٩١٢ بمصحة جيلورد فارم وهي الفترة التي اعتبرها النقاد المرحلة الحاسمة والمؤثرة في مساره الإبداعي. تقلب أونيل في حياته بين مجموعة من المهن و تزوج عدة مرات كما تزوجت إحدى بناته الأسطورة الكوميدية في ذلك الوقت شارلي شابلن. خلال الثلاثينات أصيب أونيل بمرض في يديه أبعدته عن الكتابة بعض الوقت إلى أن رجع إليها مجدداً ليبتعد عنها من جديد قبل وفاته بعقد من الزمن. لقد ألف هذا الكاتب المسرحي المتميز أعمالاً رائعة جعلته يخلد على رأس الكتاب المسرحيين المرموقين في أميركا خلال النصف الأول من القرن العشرين حيث كتب في بداياته الأولى مسرحية:

Bound East For Cardiff "الاتجاه شرقاً نحو كارديف". التي أبدع فيها و أظهر أن كاتباً عظيماً بداخله يستعد للخروج إلى العالم و هو يثور على تقاليد الكتابة المسرحية التي كانت مألوفة حينذاك. وفيما يأتي من الأيام. ألف أونيل ما يربو على خمسين مسرحية من أشهرها:

" الطبيب العزيز " ، "رجل الصور المتحركة " ، "طريقة على الباب"، "المهندس الثاني".."فاصل غريب"، "الضباب"، "رحلة يوم طويل في جنح الليل"، "رغبة تحت شجر الدردار"، "الحبيل"، "بائع الثلج يأتي"... وأعمال أخرى وسمت حياته

حضارية و ثقافية و إيديولوجية تعكس رحلة الإنسان في معالجته و كيفية تعامله مع الجوانب الاستيطانية و المظلمة للحياة في نفس الآن.

وفي أوروبا مثلاً اقترن ظهور المسرح المعاصر بأسماء كتاب كبار أمثال: أبسن، بريخت، تشيخوف وسترنديبورغ كمسرحيين عالميين سلخوا الكتابة المسرحية عن جلدها القديم وألبسوها حللة جديدة تتسم بإيقاع شخصي حريائي وغنى وتجسداً في الأفكار يوازي فلسفة معينة في الحياة الأوروبية وإيقاعها الجديد.

هؤلاء العمالقة كان لهم امتداد التأثير خارج أوروبا وهو ما لا يمكن إغفاله إذا تأملنا المشهد الثقافي الأميركي والمسرحي خاصة في ذاك الوقت لاسيما في أعمال الكتاب المسرحيين : تينيسي ويليامز ، إدوار ألبى، آرثر ميللر ثم يوجين أونيل ،هذا الأخير تأثر بشكل لافت بالمسرحي السويدي "أوغست سترندبورغ" في بداية القرن العشرين بعدما تعرف على أعماله المسرحية (ميس دجولي) مثلاً خلال إقامته بهصحة جايلورد فارم سنة ١٩١٢. لقد رسم سترندبورغ الطريق واضحة و عبدها أمام هذا الفتى الأمريكي الذي لم يكن عمره يتجاوز الرابعة و العشرين من العمر آنذاك فانطلق أونيل في رحلة إثبات الذات : ذاته التي عانت مرارة مزدوجة جسدياً ونفسياً وأضحت فيما

لقد ألف هذا الكاتب المسرحي المتميز أعمالاً رائعة جعلته يخلد على رأس الكتاب المسرحيين المرموقين في أميركا خلال النصف الأول من القرن العشرين حيث كتب في بداياته الأولى مسرحية: Bound East For Cardiff "الاتجاه شرقاً نحو كارديف".

قوالب ارتجالية أحياناً إلى صراع الأفكار وتداخل المشاعر وتوليد عوالم من الحيرة النفسية لدى المتلقي/ المتفرج الذي لم يعد ذلك الكائن المستهلك المجاني للنص/الفرجة بقدر ما أصبح كائناً منغمساً وفاعلاً فيهما من خلال توريطة في الفعل الفرجوي المسرحي و توليده لعوالم تفاعلية خصبة مع هذه الأفكار الجديدة انطلاقاً من مجموعة من الإحداثيات التي بات يهتلها و يتفاعل معها.

الثوب الذي لبسته التجربة الإنسانية في المسرح الغربي المعاصر أضحى يعطي انطباعاً بأن " قصة هذا المسرح هي ثورة و رد فعل ضد ما هو قديم و في نفس الوقت هو تفاعل مع هذه الأشكال القديمة التي تمنح أرضية لصورة المسرح الجديدة " (٣)، لأنه كفن إنساني نبيل صار يحدد انطلاقاً من مرجعيات

الخاصة ونظرته إلى الحياة على اعتبار أنها أكثر الأعمال تضميناً لكل ما أراد أن يقوله الكاتب وأكثر مسرحياته عمقاً وتعبيرية عن الجانب الشعوري/ العاطفي في الإنسان إذ "يستحضر فيها أونيل نقداً بيوغرافياً (لادعاً) وتحليلاً نفسياً له" كما يجعلها الحصان الذي يمتطي صهوته في رحلته نحو إخراج المسرح الأميركي من عزلته البئيسة وركونه إلى الخنوع والآلية الروتينية ويكرس بالتالي ثورته على ذلك النمط التقليدي السابق.

هذا العمل المشحون بصدق تجربة الكاتب و المرصع بجواهر عمق المشاعر من خلال عاصفة الأفكار والعواطف التي تقنع الشخص من عوالمها الذاتية، جعلت المسرح في أميركا يرسو على شواطئ استكشاف جديدة أتى بها أونيل بأبعاد فلسفية تروم مخاطبة العقل البشري والعاطفة معاً من خلال مسرحية الحياة بتفاصيلها المعيشة ومخاطبة الجانب المظلم فيها و إعطاء الانطباع بأن المسرح عالم يتسع لأفكار ومشاعر خاصة و يمكن لكل إنسان أن يتفاعل مع شخصيات النص المسرحي كأنها جزء منه أو ربما هي بالفعل مرآة عاكسة له.

إن الحضور القوي للفلسفة البيوغرافية لأونيل في هذا العمل يعتبر تحدياً حقيقياً كآلية انتهجها الكاتب لإيصال خطابه الفني إلى المتلقي/المتفرج في تلك السنوات حيث المسرح الأميركي كان

بعد بمثابة المادة الخام التي اقتات منها لإطلاق شرارة مسرحيات رائعة كان من أهمها على الإطلاق تحفته "رحلة يوم طويل في جنح الليل".

فلسفة يوجين أونيل في الكتابة من خلال مسرحيته "رحلة يوم طويل في جنح الليل":

لم يكتف أونيل بكتابة تحفة مسرحية فقط وإنما أنشأ تقليداً جديداً أميركياً كلها. فهي مشروع الإبداع المتفرد يغري عدداً من القراء والنقاد المسرحيين في أميركا وخارجها لتأمل هذه التجربة الجديدة عليهم من خلال تبنيه لتييمات تواكب المتغيرات الجديدة في نمط الحياة الأميركية كوجهة جديدة للهجرة العالمية و تساير النمط الفكري الأيديولوجي الذي أصبح سائداً وتمنح النص المسرحي الأميركي خصوصية أسرة وغزارة مهمة في تكثيف المشاهد وغنى الحمولة الفكرية جاعلاً من العمل الدرامي كنص مكتوب مهذا حقيقياً لمساءلة الذات والهوية الأميركية- التي بدأت تتشكل لدى جيل جديد بأسئلته الحارقة - ومقدماً للخشبة الأميركية بديلاً حقيقياً عن أساطير الكونت دي مونت كريستو ومسرحيات مماثلة تفنن والده الممثل جيمس أونيل في لعب بطولتها بامتياز في النمط المسرحي التجاري الذي كان سائداً أيام طفولة يوجين.

مسرحية أونيل "رحلة يوم طويل في جنح الليل" حالة عميقة لدراسة فلسفته

ألف أونيل ما يربو على خمسين مسرحية من أشهرها: " الطبيب العزيز "، " رجل الصور المتحركة "، " طريقة على الباب "، " المهندس الثاني " .. " فاصل غريب "، " الضباب "، " رحلة يوم طويل في جنح الليل "، " رغبة تحت شجر الدردار "، " الحبل "، " بائع الثلج يأتي " ... وأعمال أخرى وسمت حياته بالعطاء الحقيقي للمسرح رغم ابتعاده عن الكتابة بسبب معاناته مع مرض غريب في يديه خلال السنوات الأخيرة من عمره.

كتبت سنة ١٩٤١ ، بعد صمت رهيب ميز حياة أونيل الإبداعية خلال فترة الثلاثينات من القرن الماضي بسبب مرض غامض أصاب يديه. و كرد فعل على هذا الصمت جاءت مسرحية " رحلة يوم طويل في جنح الليل "، لتكون العمل الذي يجسد فلسفة الرجل المستمدة من هوية أصوله الثقافية الأيرلندية الغابرة و ثقافته حول الأدب العالمي آنذاك و معاناته المزدوجة مع عائلته ومع مرض السسل الذي ألهم به و حرك مشاعر الألم في ذاته ثم رحلته التاريخية إلى الهندوراس و علاقته الخاصة بالبحر. هذه العناصر مجتمعة تتسم بالواقعية لأنها كفيلة بعكس المرجعية الفكرية لأونيل على اعتبار أنه كان يبحث عن أسرار التجارب و المشاعر الإنسانية و اختلافها من شخص إلى آخر و هو يقوم بعملية الإسقاط على نفسه. و لأنه أراد في هذا العمل كذلك أن يجيب على مجموعة من الأسئلة المحيرة والتي عجز عن فك طلاسمها و هو في سن الرابعة و في العشرين يرقد مريضاً بإحدى المصحات يعاني آلام الوحدة و التهميش.

ولن لم يقرأ المسرحية، فأحداثها تدور في يوم و ليلة من شهر أغسطس سنة ١٩١٢ بمنزل عائلة التايرونز بين شخصيات هذه الأسرة الأميركية من أصول عائلة أيرلندية هاجرت إلى الولايات المتحدة في منتصف القرن

لا يزال يقاوم روح المتغيرات الجديدة بصلابة فاترة لأن التغيير لا يأتي إلا ليقلب الموازين على الأذواق القديمة و هذا ما فعله الكاتب المسرحي الكبير أونيل. لقد ارتقى هذا الرجل بالذوق الأميركي في الدراما مثله مثل أي عبقر آخر في ميدانه، حيث أنه لم يبغض التأليف المسرحي الموجود سلفاً و لم ينسق مع القافلة وإنما ثار على ذلك التيار و أعطى بديلاً عنه وليس أي بديل. إنه تيار الواقعية لهماوم المعيش microcosm الذي جعل من الدراما مايكروكوزما مصغراً اليومي للإنسان . والمسرحية قيد الدرس في هذه الورقة

**بعد صمت رهيب ميز حياة
أونيل الإبداعية خلال فترة
الثلاثينات من القرن الماضي
بسبب مرض غامض أصاب
يديه. و كرد فعل على هذا
الصمت جاءت مسرحية
"رحلة يوم طويل في جنح
الليل"**

وهو يختبئ داخل شخصية (إدموند) مبتعداً عن كل ما له دلالة بالتطور الدرامي للأحداث ومقترباً من غريبته الداخلية التي عانى منها لفترة طويلة خلال حياته. ف"رحلة يوم طويل في جنح الليل" هي مسرحية واقعية يكشف فيها المتلقي/المتفرج شخص أونيل في مرحلة حاسمة من حياته تغلغل إليه فيها المرض الجسدي والمعاناة النفسية وتخلو عنه فيها أقرب المقربين إليه وهي قمة التجسيد الدرامي للمعاناة الإنسانية و لفصام السيكلوجي في معاناة مجموعة من الناس (تمثيل لنموذج من معاناة الشباب الأميركي في مرحلة معينة) وتشتتهم الحسي ما بين مشاعرهم الحقيقية وما بين علاقات المؤسسة الاجتماعية والسوسيولوجية المفروضة عليهم: على الإنسان أن يكبت معاناته امتثالاً لهذه النظم.

إذن رحلة الشخصيات في هذه المسرحية هي رحلة أخلاقية تركز على كشف

التاسع عشر للبحث عن مستوى عيش أفضل في مجتمع جديد. وعبر فصول المسرحية تعيش هذه الأسرة حياة عبثية قاسية يطبعها قلق سيكلوجي خاص في كل مرة تتداخل فيها عوالم الشخصيات وتتصادم. فالأب (تايرون) الذي يرمز إلى جيمس أونيل والد الكاتب هو رجل بخيل يشتري أرضاً لا يحتاجها ويهمل صحة ابنه الأصغر المريض بالسل إدموند (الذي يرمز إلى يوجين أونيل) ويهمل أسرته. كما أن ولديه (إدموند و جامي) هما شخصيتان متناقضتان كلياً إلا أنهما يتحدان معاً ضد فلسفة هذا الأب المادية البراغماتية الفاشلة المجسدة في شراء الأراضي و تكديس الأموال. أما الأم (ماري كافان تايرون) فهي مدمنة مورفين و هي شخصية/امرأة معطمة تتحدث دائماً بإعجاب عن أمجادها الماضية وهو ما يجعلها تلقي مع إلن كوينلان أونيل (والدة يوجين أونيل) في إدمانها ومعاناتها طوال حياتها.

هذه الشخصيات و التشابك العلائقي فيما بينها يجعلها نسخة بيوغرافية بامتياز من حياة أونيل و من معاناته الماضية التي نتجت عنها أحداث الحاضر المرير واستمرار الصراع السيكلوجي الداخلي في لاشعوره طوال حياته.

وفي قراءة لهذه المسرحية التي أهداها أونيل إلى زوجته كارلوثا مونيتري بمناسبة عيد زواجهما الثاني عشر لن نجد صعوبة في اكتشاف يوجين أونيل

الآخر باسم الأعراف والسلطة الأبيسية التي تتحكم في المجتمع برمته. لقد جسدت مسرحية أونيل هذه الهوة السحيقة التي كان يعاني منها جيل شباب بداية القرن العشرين مع جذورهم التاريخية التي اقتلعوا منها من جهة و مع آبائهم و اندماجهم في مجتمع حديث من جهة ثانية. فأونيل لا يفتأ يردد في كل مرة على لسان شخصية (إدموند) اعترازه بجذوره الأيرلندية التي اصطدمت بالحلم الأميركي المادي النفعي في القرن التاسع عشر. و رغم انتقال والديه إلى أميركا لا تزال الهوية الأيرلندية حاضرة في متخيله و في ثقافة العائلة من خلال مشهدها اليومي و من خلال طقوس وعادات رغم حرصها على الاندماج في المجتمع الجديد. فهو يفتخر بها من جهة و لكنه يصارعها من جهة أخرى لأنها تذكره بالأب و بالسلطة الأبيسية القاهرة. و يمكن الاستدلال على ذلك من المسرحية من خلال دأب (تايرون) رب الأسرة على شراء مجموعة من الأراضي كرد فعل لإرادي منه على خوفه أن يموت فقيراً. وكره إدموند لذلك لأن الأرض عند الأب هنا تصير مرادفاً للانتماء و صناعة الهوية بحيث تقف حائلاً بينه و بين ضياع هويته و تسرع اندماجه أو هي عنصر أخلاقي قبل أن تكون ممتلكات مادية لتثبيت الانتماء الأيدلوجي إلى هذا الوطن الجديد. إنه تحليل مادي للأشياء يعطي

معاناة ماضوية قهرية متغلغلة في ذات الكاتب بحيث لم يستطع هذا الأخير الخلاص منها إلا بمسرحتها ومحاولة مواجهتها و إنشاء الخلاص النهائي من تراكمات نفسية لماض غارق في التعاسة و الإحباط منذ ١٩١٢ و هو نفس الزمن الذي اختاره أونيل ليكون زمناً للمسرحية و بالتحديد هو يوم و ليلة من سنة ١٩١٢ بنيو لندن بالولايات المتحدة الأمريكية.

هذا التاريخ بات يشكل عقدة غائرة الجراح في حياة أونيل و كان بمثابة نقطة التحول النوعية في حياته و هي كذلك المرحلة التي اقترب فيها أكثر وأكثر من مشاعره الخاصة - مثل إدموند في المسرحية- كما أحس بنوع من الغربة السيكلوجية القاهرة التي لم تندمل عذاباتها بمرور الأيام مما زاده ابتعاداً عن مشاعر القرابة والانتماء العائليين اللذين يعطيان إحساساً بالأمان والدفع افتقدتهما الكاتب في لحظة مهمة من مسيرته. لقد أراد أونيل أن يهمل فترة فراغ سيكلوجي اجتازه في حياته فلم يجد بداً من إعادة كتابة هذه الفترة قائلاً كل ما لم يستطع أن يقوله في زمن وقوعه-تاريخ العذاب- وثائراً علي كل الأعراف العائلية والمجتمع شاهراً سيف الرفض لكل ما هو عائلي و أكاديمي ومجتمعي بها في ذلك الحقد على مفهوم الأبوة والأمومة كمفهومين تقليديين يجسدان السيطرة و تعذيب

عن جذور التبعية المبتذلة للنمط الثقافي الأوروبي و الذي كان سائداً في أميركا حتى نهاية القرن التاسع عشر.

خلاصة القول لعب أونيل دوراً رفيعاً في الرقي بالدراما الأميركية إلى مستوى فني وجمالي رفيع جعله مرجعاً لامعاً لهذا الفن بشقيه الكوميدي و التراجيدي. كما أن اختياراته للمواضيع الجديدة شملت تنوعاً و خصوصية خلقاً للمسرح الأميركي خصوصيته التاريخية وأيقظاه من انطوائيته التجارية الكلاسيكية و لولا أونيل صراحة لبقيت أميركا تجتر تبعيتها المسرحية لأوروبا ولعمالقتها تشيخوف، وايلد، ايسن و سترندبورغ. أونيل هو الرجل الذي استطاع أن يضع قاطرة الدراما في أميركا على سكتها الصحيحة و هو الذي نهض بها كنص أدبي و كعرض فني على خشبة أثيري معها الخزانة الأميركية و أغنى أرسيفها الإبداعي فيما بعد كما أعطى للأجيال اللاحقة أفقاً خصباً و مترامياً الأطراف للإبداع والإنتاج.

الانطباع لشخصية إدموند بأن والده شخص سطحي يفكر في جني الثروة كوسيلة لإثبات الذات بدل التسلح بالعلم و الاهتمام بالأسرة و الإحساس بالآخر. ورغم هذا الصراع الخفي بين يوجين و ثقافة والده فقد "ورث عن أبيه محبته لأيرلندا ولأيرلنديين ولكل ما هو أيرلندي و لاسيما الأساطير الشعبية الأيرلندية و يبدو هذا في مسرحيته " القمر لابن السفاح" و "رحلة يوم طويل في جنح الليل". (٤)

خاتمة

لقد أعطى أونيل الكثير للمسرح الأميركي المعاصر ولم يعط نصيبه إلا في سنوات الستينات و سبعينات القرن العشرين أي بعد وفاته (١٩٥٣). آنذاك تحرك بعض المهتمين - خاصة زوجته كارلوتا - وأعادوا اكتشاف أعماله Yale University مونتييري و جامعة يال والحديث عنها في مختلف الدراسات والمجلات المتخصصة. فالدور الذي لعبه هذا الكاتب المسرحي العظيم ولد استقلالية وثقة جديدة للمسرح الأميركي أبعدها عن شوائب التقليد الببغاوي و

4- Normand Berlin. Eugene O'Neill. (Hong Kong. Macmillan Education LTD. 1988). P. XI.

5- Doris Alexander. The Tempered Of Eugene O'Neill

ترجمة دريني خشبة (مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة 1962)، تقديم ص 17

هوامش البحث:

1- CH. Russel Reask ، How To Analyze Drama. (London: Monarch Press 1984) P. 5.

2- Irving Wardle. Theatre Criticism. (London Routledge. 1992), P. 4.

3- J.L. Styan. Modern drama in theory and Practice 1 Realism 2 Naturalism. (Cambridge University Press. 1986) P. XI.

تنويه

في إحدى فقرات مسرحية (شارع الحمرا) للكاتب ناصر الملا والتي نشرت في عدد مارس ٤٧٦ وردت عبارة: "كتب هذه القصيدة في دمشق ١٩٨٧ لخليل عوير على لسان عفيف، فيتابع عفيف أوه إذا كتب في السجن وكتب على شاعرنا أن يتخيلها وهو في السجن"

والصواب: "كتب هذه القصيدة في سجن دمشق، كما ذكر في الديوان وفي سياق النص"

لذا وجب التنويه

تنثال فوق جراحي السماء

شعر: عبدالرزاق المانع *

سأَمْضِي إِلَيْكُمْ
إِذَا انْزَاحَ لَيْلٌ غَشُومٌ
يَغْلَفُ شَوْقِي إِلَى خَفَقَةِ فِي الْمَسَاءِ
إِذَا مَا طَرَا حُبُّكُمْ فِي دَمِي
أَوْ هَفْتُ لِلرَّحِيلِ
خَمَاصاً
طَيُورُ انْدَهَاشِي

إِلَى حَيْثُ يَمْتَصِّنِي اللَّيْلُ
شَوْقاً

<http://Archive.sakhrit.com>

عِنْدَ إِشْرَاقَةِ الْحَرْفِ
يَوْمَ الْلِقَاءِ
(وَلَسْتُ بِحُلَالِ التَّلَافِ..)*
وَلَسْتُ (جَمِيلٌ)*
وَلَكِنِّي الْعَاشِقُ الْمُنْتَمِي لِلْعَصُورِ
لِكُلِّ الْعَصُورِ
وَشَاهِدُهَا
يَوْمَ أَنْ هَامَ (قَيْسٌ) بِلَيْلِي
وَيَوْمَ اعْتَلَى (الْعَبْدُ) حَرّاً*
جَمِيعَ الْخِيُولِ

* شاعر من العراق مقيم في السعودية.

وساق الغنائم، قاد الرجال
وأعلن بين الجموع:
(أنا العبد الذي خبرت عنه..)

هو العشق
يخلق منا شموساً، نموراً
وصلب حديد
هو الحب يهدي لنا من جديد
حياة

ربيعاً
فنغدو نسيماً عليلاً
له صولة السيف
صوت الحقيقة
ويروي إلى الدهر اسماً
وتاريخ شعب

وقد كنت أبغي المضي إليكم
ولكنني أفقد العزم للاقتحام

<http://www.khams.com>

وتزرعني وحدتي
في مهب الرياح
وحيداً

فأدعو المحبين
أدعو الغيوم تحوم حولي
فتنتال فوق جراحي السماء

وأصغي
هناك تراتيل تحيي موات المنى
وأبصر في وجهها الواعد الشوق
حلماً سعيداً
يلون روعي
ويبعثها من جديد

عروساً
كأيام سعدي
فأندسُ في قلبها
كي أجذ الشباك
وأغدو طليقاً
من التيه وحدي
و حين عرفتُ الطريقُ
دلّفتُ
إلى هدأة الروح وحدي
عليه ..

سأغدو إليكم
وعندي من الليل ، ليلٌ
وعندي نهاري
وعندي نجومى ، وغيمى ، وشمسى
وعندي من العشق بحرٌ
وعندي دموعي
وحزنى ، وسعدي
<http://Archive.hrit.com>

وإني
بعشقي المقيم
سعيدٌ و ... حرٌ

* القائل هو طرفة بن العبد :

ولست بحلال التلاع مخافة ولكن متى يسترفد القوم أرفد .

* جميل بن معمر صاحب بئينة الشاعر الفذ والفارس الشجاع .

* عنتره العبسي القائل :

أنا العبد الذي خُبرت عنه — وقد عاينتني ، فدع السماعا

شعر

مدينة الأرقام

شعر: أحمد فضل شبلول *

زحفت أرقامُ العالمِ
في صدري
وانصهرت في قلبي
وتصارعَ حرفُ الضادِ مع الصُّفْرِ
وتقاتلَ حرفُ القافِ مع الواحدِ
فبأيِّ الأعدادِ سأتلو حرفي؟
حرفي يسقطُ فوق الأرضِ جريحا
فتصوره العدساتُ الماكِرةُ ذبيحا
وتسيلُ دماءً في (الفيس بوك)
تتعالى صرخاتُ (الشات)
تكفرُ بالماضي والآتِ
تتباكى صفحاتُ التدوينِ
أبحثُ عن وطني في (المنتديات)
عن غرفةٍ روعي في الشبكات

* شاعر من مصر

تلك مدينتنا الرقمية
تنساب إلينا في المحمول
صُبْحُ يأتي في الكاميرات
وقطار لا يصل إلى الأحلام
ونجوم سوداء بغير أفول
وسماء ذابلة

كل حقائقنا خاوية
ودفاترنا بيضاء
وأجهزة الحاسب حُبلى بالفيروسات
وأجهزة القارئ

وسلال الورد
وأبار البترول
تلك مدينتنا الرقمية

ماذا تبغي من معلوم أو مجهول؟
وبأي الأفكار تواجهُ زمنًا آليًا ..
اصعدْ نحو الضجر الكاذب في الصورة
وتحسَّسْ وجه الموناليزا
تجد البسمة آليَّة
هل كان (دافينشي) يرسم وجه امرأة
أم وجه الشيطان النعسان ..؟
هل كان ..؟
أبحث في لوحته المشهورة

عن زمن الفرسان
حرّك بحثك نحو القدس
يصحو التاريخُ
وتعلو الشمسُ
ويعودُ الماءُ إلى الأغصانُ
وكانَ القدسُ هي المعقولُ
في زمن اللامعقول

البحرُ يعودُ الآنُ إلى الصورة
ظلُّ البحرُ زمانًا يجري فوق الشيطان
كان هو الأسطورة

كم حبة رمل نام الماء على كفيها
كم صخرة عشق جلس المجنون عليها
كم ضربة فرشاة لبيكاسو

في الجورنيكا .

أخذته من عالمنا .. من عالمها

كم حرف هام به المتنبي ..

.. شوقي .. ونزار

والآن ..

يا شيطان

يا أنهار

أصبح حرفي عددا

ومدينتنا .. مدينة أرقام

فاخترُ رَقْمَكَ

تصبحُ أحلى

اخترُ رَقْمَكَ

تغلبوا أغنى

اخترُ ..

اخترُ ..

وتبخرُ

في غاباتِ الأرقام

تصبح صفرا ..

في الأحلام.



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

شعر مشرح

أَغْنِيَةُ عَجُوزٍ لِرَمَنِ فِتْيٍ

شعر : فيكتور هوجو *

ترجمة: عاطف محمد عبد المجيد

لَمْ تَخْطُرْ رُوزٌ بِيَالِي
بَلْ جَاءَتْ إِلَى الْغَابَةِ مَعِي
كُنَّا نَتَحَدَّثُ عَنْ شَيْءٍ مَا
لَكُنِّي لَمْ أَعُدْ أَدْرِي عَنْ مَاذَا.

كُنْتُ أَحْسُ بِالْبَرْدِ كَتِمَثَالِ رُخَامِي
كُنْتُ أَمْشِي بِخُطَى شَارِدَةٍ
كُنْتُ أَتَحَدَّثُ عَنِ الزُّهُورِ وَالْأَشْجَارِ
وَكَاَنَّ عَيْنَيْهَا تَقُولَانِ: (ثُمَّ...)

كَانَ النَّدَى يَعْزُضُ جُمَانَهُ
وَالْأَشْجَارُ تَعْزُضُ مَظَالَتَهَا
كُنْتُ أَمْضِي وَأَنَا أُصْغِي لِلشَّحَرُورِ
وَرُوزٌ تَسْتَمِعُ إِلَى الْعَنْدَلِيبِ.

أَنَا ذُو السَّتَةِ عَشَرَ عَامًا أَبْدُو مُكْتَنِبًا

أَمَّا هِيَ ذَاتُ الْعَشْرِينَ ربيعاً
فَكَانَتْ عَيْنَاهَا تَتَلَاوَنَ
كَانَ الْعَنْدَلِيبُ يُغَرِّدُ لَهَا
وَأَنَا الشَّحْرُورُ يُصَفِّرُ لِي.

رَوْزٌ.. مُنْتَصِبَةٌ عَلَى سَاقِيهَا
رَفَعَتْ ذِرَاعَهَا الْبَيْضَةَ
كَيْ تَلْتَقِطَ ثَوْتَةً مِنْ غُصْنِهَا
وَأَنَا لَمْ أَبْصُرْ ذِرَاعَهَا الْبَيْضَاءُ.

كَانَ الْمَاءُ يَجْرِي نَدِيّاً مُتَعَرِّجاً
فَوْقَ زَيْدٍ مَخْمَلِي
فِيهَا الطَّبِيعَةُ الْعَاشِقَةُ كَانَتْ
نَائِمَةً فِي الْغَايَاتِ الْخُرْسَاءِ الْكُبْرَى.

<http://Archive.Sakhr.it.com>

خَلَعْتُ رَوْزَ حِذَائِهَا
وَوَضَعْتُ بَبْرَاءَةَ
قَدَمِهَا الصَّغِيرَةَ فِي الْمَاءِ الصَّافِي
وَأَنَا لَمْ أَبْصُرْ قَدَمَهَا وَهِيَ حَافِيَةٌ.

لَمْ أَكُنْ أَعْرِفُ إِلَّا أَنْ أَقُولَ لَهَا
أَنِّي أَتَّبِعُهَا دَاخِلَ الْغَايَةِ
وَأَنَا أَرَاهَا تَبْتَسِمُ تَارَةً
وَتَارَةً تَتَلَاوُهُ.

لَمْ أَتَبَيَّنْ رُوعَتَهَا
وهي تَخْرُجُ مِنَ الْغَابَاتِ الْخُرَسَاءِ الْكُبْرَى
(لَا يَأْسَ..لَا نُفَكِّرُ فِي هَذَا)..تَقُولُ.
مِنْ لِحْظَتَيْنِ وَأَنَا أَفَكِّرُ فِيهَا دَائِمًا.

أُغْنِيَّةُ
وَأَنَا مَنْفِيٌّ أَشَاهِدُ الْوُرُودَ
فِيمَا يَتَنُّ مَايُو الْمُفْرَحِ مِنْذُ الْبِدَايَةِ
مُسْتَقْبَلًا إِيَّاهَا وَهِيَ تَتَفَتَّحُ
وَأَنَا مَنْفِيٌّ أَشَاهِدُ الزَّهْوَرَ.

أَفَكِّرُ .

ARCHIVE
في الورود التي بَنَرْتَهَا
شَهْرُ مَايُو بِلَا فَرَنَسَا
http://Archive@taShrit.com
لَيْسَ هُوَ شَهْرُ مَايُو.

وَأَنَا مَنْفِيٌّ..أَشَاهِدُ الْقُبُورَ
مَايُو الَّذِي يَضْحَكُ
لِلسَّمَاوَاتِ الْجَمِيلَةِ جِدًّا
أَسْفَلَ قُبُلَاتِ الْيَمَامَاتِ
يَجْعَلُ الْأَضْرَحَةَ تَرْتَجِفُ.

أَفَكِّرُ .

فِي الْأَعْيُنِ الْعَزِيزَةِ عَلَيَّ
وَالَّتِي أَعْمَضْتُهَا

شَهْرُ مَايو بلا فرنسا

لَيْسَ هُوَ شَهْرُ مَايو.

وَأَنَا مَنْفِيٌّ.. أَشَاهِدُ الْأَغْصَانِ

حَيْثَمَا تُوجَدُ الْأَعْشَاشُ

مَايو يَمْلُؤُهَا بِالْأَجْنَحَةِ الْبَيْضَاءِ

وَيَحْسِرَاتِ سَرْمَدِيَّةٍ.

أَفْكَرُ .

فِي الْأَعْشَاشِ الْفَتَانَةِ حَيْثَمَا أَحْبَبْتُ

شَهْرُ مَايو بلا فرنسا

لَيْسَ هُوَ شَهْرُ مَايو.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

** فيكتور هوجو، واحد من علامات الشعر الفرنسي في القرن التاسع عشر، ولد في عام (١٨٠٢) وعاش في المنفى سنوات طويلة ثم توفي في العام (١٨٨٥)، ترك وراءه العديد من الأعمال الشعرية أشهرها الكتاب الشعري والتأملات.

أين أنت يا أمي؟

بقلم: فيصل السعد *

بقي عاشقاً لأمه عاشقاً طفولياً سبقتة البراءة الممزوجة بالغباء الموروث الذي لا يمكنه التخلص منه، وربما تمثل حالته ردة فعل لسلوك والده الذي - لأسباب حياتية تافهة- هاجر إلى بلد آخر بحجة أنه لا يستطيع العيش مع زوجة لا تدرك طبيعة زوجها، وبعد أيام طرق بابها ساعي البريد وسلمها رسالة مخلقة، استلمتها وأغلقت الباب، وفتحت الرسالة مبتسمة إذ إنها كانت- رغم فقرها- دائمة التفاؤل، ففوجئت بورقة الطلاق.

حزنت كثيراً رغم أنها كانت تتوقع لحياتهما هكذا نتيجة إذ إن ما يتقاضاه أسبوعياً من عمل البناء الذي يمارسه في تهيئة الطين أو الأسمنت أو حمل الطابوق لا يكفيه لسد رمقه من أجل أن يستطيع العمل غداً:

لو كنت أستطيع أن أوفر طعام ولدي صالِح وطعامي من خلال استمراري في بيع- حلاوة الصغار- لأبعدته عن التفكير بالهجرة لكن إذا ما كبر صالِح وسألني عن أبيه، ماذا أقول؟ وهل أستطيع أن أقول شيئاً غير الحقيقة! لا أظن.

من هنا كان التصاقه بأمه يؤكد أنه لا يهجرها أبداً.

أكمل المرحلة الثانوية، وبقي بعيداً عن الدراسة والعمل، فبالنسبة للأولى كان لا يحمل القدرة على الالتزام جامعيًا، وإن نسبة نجاحه الضعيفة لا تساعد على الاختيار، ثم آمن بأنه لا يمكنه أن يختار بين الجامعة وأمه المسكينة التي اسمها صالحة، من هنا أسمته صالِحاً تيمناً باسمها.

أما بالنسبة للعمل فهو ما سبق له أن مارس أية مهنة يمكن أن يرتزق منها وتغنيه عن عطاءات أمه ويستطيع المساعدة في مصروف البيت.

بقي يقاسم أمه لقمته، وأحياناً يبيع -حلاوة الصغار- ولكنه سرعان ما يضجر ويذهب لا يدري إلى أين.

* كاتب وشاعر مقيم في الكويت.

قبل نموه المتكامل كان يقاسمها هذا الطبق، وعرف جزءاً من البيع، لكنه بدأ يرى أن هذا العمل لا يناسبه رغم أنه كان السبب في معيشتهم واستكمال مرحلته الثانوية. تدرك أمه هذه الحقيقة ولكنها لا تملك البديل للوضع الذي تعاني منه من قبل هجرة زوجها عنها.

اقترح عليها، مرة بيع بضاعة تختلف عن- حلاوة الصغار- هذه:

- لماذا لا نحاول : أنا وأنت بيع بضاعة أخرى؟

- آ .. تذكرت، بيع أشياء قديمة لا نحتاجها في المنزل.

- لو أردت الحقيقة يا أمي إن هذا البيت بكل ما فيه لا تحتاجه البشرية كلها جزاك الله شراً أين ما تكون!.

- يمه .. اسم الله .. لا تدعي عليه .. هذا أبوك.

- وهو حين هجرنا ألم يفكر بعائلته التي تضم شخصين .. شخصين فقط؟!

- وماذا تريده أن يفعل؟ عمل المستحيل وما استطاع أن يطعم عائلته، كان يأكل من أجل أن يعمل ولا يستطيع أن يدخر شيئاً.

- هل قال لك مرة ذلك؟

- أعرف عنه كل شيء .. أأست زوجته؟ ثم أدري أننا بحاجة إلى حياة أخرى أفضل ولكن ما العمل ونحن لا نملك غير- حلاوة الصغار-؟ كم تمنيت أن تكمل تعليمك الجامعي، ولكنك هجرت الدراسة. صحيح لماذا تركتها، ألا لأننا فقراء، أم أن الدروس صعبة؟

أدرك أنه لا يستطيع أن يوضح لها حقيقة هذه الأمور وصعوبة لحوفه عليها واستحالة المفاضلة بين الدروس الجامعية وبين حبه لأمه، فاكتمى بالقول:

- أعتقد أن السبب الأول أكثر قريباً إلى ذهني.

- كيف .. فالمعروف عن الفقراء هم أكثر تحمساً ومواظبة على الدراسة؟

- الحكومة لم تتكفل باحتياجات الطالب، وهذا الطبق لا يمكنه أن يهيئ لي ما أحتاجه خلال دراستي في الجامعة .. إيه .. خليها على الله.

بعد لحظات صمت حزين خمست:

- الله كريم.

تذكرت أمي في مديح أبيه، إلا أنه آمن بعد ذلك بأن النساء المتمتعات بمستوى

أن أنهى عمله وعاد تَوَّاً منه متعباً .

لم يعيش حياة أبيه مع أمه بوعي كامل، إذ كان صغيراً لم يتجاوز الستة أعوام، وافترقا وهو لم يزل صغيراً، ولكن الزوج عند الزوجة الفقيرة وبشكل خاص، الريفية، يظل رب الذهن سواء كان معها أم هجرها .

مرة أكدت له أمه بأن أباه ما كان يملك سوى ما يسد به رمقه من أجل أن يعمل في اليوم التالي! هكذا رجل كيف فكر بالزواج وتكوين عائلة تضم أكثر من طفل!

ثم أن هناك عوائل ريفية فقيرة تصير على فترة رحيل الزوج التي قد تستمر أعواماً يبعث فيها رسائل وبعض المبالغ البسيطة وأحياناً الهدايا، لكن أبي لم يترك لنا عنواناً نستدل به على قبره، كان ذلك منذ عشرين عاماً، لا يسعني إلا أن أكرر وأقول: جزاه الله شراً إن كان له عمل ما يدرّ عليه بعض الأرباح، وإذا كان قد توفي فلا أستطيع القول إلا : سامحه الله، دون أن أشتاق لزيارة قبره المجهول .

ربما يكون كل ما ذكرته أُمِّي يمثل ترجمة حقيقية لصمته إذ إنه ما كان يمارس أي حدث معها، وكانت تستعمل: الأنا دائماً تاركة: هو دونما ذكر لأنها لم تسمع سواء عنه أو عنها، هذا ما أظنه وأعنته إذ لو كانت هناك ثمة مفردات نطق بها للصقت في ذهنها وبقيت متمسكة بها من أجل أن تتباهى به أمام ولدها الباحث عن زلات أكثر لأبيه .

كانت أمه جالسة أمامه مشغولة بلف الحلاوة التي ستعرضها في الغد للبيع، شعرت بالآلام المفصل والرأس فاستأذنت ولدها الذي قال:

- لا بد يا أُمِّي أن أخلصك من هذا العمل المرهق .

- إن شاء الله .

تمددت على ظهرها وبدأت تنظر إلى السقف المتشقق، وسمعت صوته يهمس في أذنها:

- أدري أن السقوف الخربة لا تنقل كلام المحب، ولم أسمعك في السابق كلام حب وشوق لكنك سترين حديثي هذا صادقاً كل الصدق. أريد أن أقول أن الانفصالات التي كنت أفتعلها بها فيها من غضب وزعل وضرب أحياناً كانت بسبب الضيق المادي الذي كنت فيه .

- ونحن الآن في ضائقة مادية أكبر ألا تأتي لتتقذنا؟

- دعيني أحاول جمع ما نحتاجه وأعود .

سمع ولدها صالح صوتها حين ارتفع قليلاً.. فنهض، مرعوباً فتح بابها ففرغت مندهشة لا تدري ماذا حدث:

- "ها يمه تشكي من شي؟"

- صوتك كان عالياً وغريباً وكأنك تحدثني أحداً معك في الغرفة!

بقيت طبيعية ولم تتغير وكأن ما كانت تعيشه في الخيال كان يمثل حقيقة:

- لا يا صالح، ولكني كنت أستمع لأبيك وأتحدث معه.

- فهزئ بها وقال باستغراب مفتعل:

- هل وعدك بشيء؟

- وعدني.. ووعدك أيضاً.

- أنا؟! لكنني لم أكن أسمع سوى صوتك!

- لي قلب يسمع ويرى، لذلك ما سمعته الآن هو ما حدثني به قبل قليل، حدثني ثم وعدني ووعدك بوعود كثيرة، اعتذر لي فسامحته.

قادها إلى فراشها هامساً في أذنها:

- منذ عشرين سنة وأنت تحلمين بزواج، طلقك وتركك أنت وطفلك دونما معيل.

- لا أريدك أن تكره أباك، فهذا في حساب الله حرام، ثم إنه يحبك كثيراً.

- يحبني كيف! وماذا يعني اليتيم الذي تركنا فيه! ماذا تعني الفاقة التي نعانيها، الخوف، الموت البطيء.. لو بقي معنا لتقاسمنا لقمتنا براحة ومنحناه الأكثر مراعاة لعمله في اليوم التالي، لكنه رحل قاطعاً جميع الخيوط التي كانت تربطنا، تماماً كما يفعل الشباب المراهق غير الواعي، لو بقينا سوية لاستطعنا اختصار حزننا واستبدلنا جروحنا بأنين باسم.. يا أمي لا تذكرني سبب قهرنا وبتمننا المزمين!

- إنه أبوك.

- وأنا ابنه.. هل فكر بحقوقى الحياتية هل فكر بهستقبلي؟ لا أعتقد نامي يمه نامي وأحسن لك: "اللي عافك عوفيه".

همست له وهي تغمض عينيها:

- تصبح على خير يمه، نومة العافية، تلحف زين ترى الليلة برد.

- إن شاء الله.. تصبحين على خير.

هو الآخر لم ينم، وقرر أن يمنح ذاته صفات أخرى تساعد على العمل أو حتى الدراسة أو التمرين على مهن بسيطة مثل: الميكانيكا أو الخياطة أو النجارة.. إنه قرر أن يكون إنساناً إيجابياً قادراً على احتضان أمه.

* * *

وافق عبد الرسول عبد الرزاق على تشغيله حين عرف منه بأنه أنهى المرحلة الثانوية بنجاح ولم يكن صاحب المحل يجيد القراءة والكتابة.

جربته لفترة أسبوع للتأكد من أمانته من أجل أن يرتاح فقد أععبه الزمن المتعب. وبعد التأكد من أمانته سلمه الخيط والمخيط.

وكان المحل الصغير يحتوي على كل شيء يحتاجه الإنسان مثل: سكاكين مطبخ، ليفة، مواعين للأكل، نفايف، للنساء "بجامة" وقميص "وفانيلة" رجالية وأدوات

حلاقة وكميات قليلة من الرز والطحين، وقد احتوت الثلاجة الكبيرة على بعض اللحوم والأجبان وبعض العصائر، وكذلك تجد في المحل السجائر بأنواعها، بل وحتى الشيشة للبيع وليست للاستعمال، وكذلك النفط وأنواع التمور والرطب، ورغم أن هذا المحل غير منظم إلا إن صاحبه مستعد لجلب أي حاجة تطلب منه أو الإجابة السريعة بأنها غير موجودة أساساً أو انتهت قبل يومين وسنجد غيرها قريباً، وهو يتكلم بثقة أكيدة بعد يومين أو ثلاثة تضايق صالح كثيراً، إذ إنه لا يستدل على الحاجيات، وأمن أن صاحب المحل كسب هذه الخبرة في أكثر من عشر سنوات، فدخلت في ذهنه فكرة عمل أرفف مرقمة وهي شبيهة بعمل المخازن الذي لم يمارسه من قبل، وعندما سأله:

- لماذا وأنت تدري أنني لا أعرف أماكن الحاجيات إذا ما اختلفت؟ ثم ما قصدك من هذا التغيير؟

- لأنني أسعى إلى خدمتك وخدمة نفسي.
- يعني كيف تخدم نفسك، وبعدين أنا لا أفهم كلام المدارس.
- بخدمتك، لأنك ستكون لي الأب الذي تمنيته.
- وماذا عن أبيك الحقيقي، مات؟
- لا أدري إنها قصة طويلة ستسمعها مني يوم ما.
- حسن، أما بالنسبة لنظامك الجديد فأعطني مهلة أفكر به؛ لأن هذا النظام سيخسرني درايتي ببضاعة المحل.

* * *

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

بعد ستة أشهر، وبعد أن سمع حكاية أبيه مع أمه، ولمس إخلاصه في العمل، اعتنى به ومنحه ثقته... ولكنه بين لحظة وأخرى يحدث نفسه ويقول:
- لنفرض أنه حصل في يوم ما على عمل أوسع وأجور أفضل، ماذا أعمل أنا هل أبقي دونما عمل؟ صالح طيب ولا أعتقد أنه سيتركني بعد أن سلمته الخيط والمخيط.
مرة جاء صباحاً بوجه حزين استغربه عبد الرسول، بريية:
- ها خير "خو ماكو شي؟"

اعتقده وجد العمل البديل وجاء ليبلغه فأجابه بحزن:
- فرحت كثيراً بالعمل معك من أجل إسعاد أمي التي ما رأت السعادة في حياتها، لكنها الآن تعاني من السرطان.
ماتت الأم قبل أشهر عادت الحياة على طبيعتها، فهو فرح بعمله وكذلك عبد الرسول إذ إنه اطمأن له أكثر. ومرة عاد إليه سؤاله الذي أسمعه إياه في بداية عمله:
- أسألك مرة أخرى، لماذا لا تتزوج؟
- أسألك مرة أخرى، لماذا أتزوج؟ كانت أمي دائماً تتمنى أن تبقى حيّة، لكي ترى يوم

زفافي، أما أنا فلا أفكر بالزواج كضرورة. إذ إنه ليس أهلاً لي، ولا أريد أن أعيش اليتيم مرة أخرى.

- ولكنك ستعيش ولادة جديدة.

- كيف؟

- عندما توفيت زوجتي في ولادتها أقسمت بعد فترة قصيرة، وقد كنت في الكعبة المشرفة بأنني لن أتزوج مرة أخرى وفاء مني لها، وإعزازاً لطفلي التي أسميتها سلوى وهكذا كان اسم أمها يرحمها الله.

قال صالح بعده:

- رحمة الله عليها.

- واعتقدت أن الحياة ستكون سهلة عندما أتناسمها وإياها، بعد ذلك جاءت إحدى قريباتي تاركة أبنائها مع أختها إذ إن زوجها كان قد توفي منذ فترة قصيرة. جاءت لمداواة طفلي بعد أن رفضت أخذها معها، إني لا أستطيع فراقها. وبعد فترة غادرتنا وبقينا: أنا وابنتي المرشحة الآن للزواج، والمحل الذي استقطعت من بناية المنزل هذا الذي أملكه، وقد تأكدت من مستقبل ابنتي.

و.. والله لازلت أعاني من حيرتي التي لا يحتملها بشر. هل فهمت؟

- فهمت يا حاجي عبد الرسول، لكن يجب أن تكون دقيقاً وحذراً جداً في اختيارك فانت ستسلمه بعد عمر طويل ابنتك الغالية والبيت والمحل!

- صحيح، ولكن نحن الكبار في السن، نستطيع أن نعرف "الزین من الشين" حتى في البشر ثم من الآن إلى أن أودعكم أعتبرها تجربة كافية لمعرفة أكثر رغم إني مطمئن لك الآن وسأتركك أمام الله.

* * *

بقي مع صاحب المحل يمارس سلوكه الذي عرفه به، لكنه بعد اجتماعهما الأخير كان يمارسه بإبداع، يبعث الراحة في صدر الحاج، وكلما يراه هكذا كلما حاول الإسراع بزواج ابنته التي بلغت الثامنة عشرة أي تصغر صالح بسنتين.

مرة فاجأه قائلاً:

- إذا أردت أن تبيع بيتك أبلغني.

- ولماذا أبيعه؟

- لأنك ستتزوج ابنتي.

- إذن هي التي ستجيء معي وليس العكس.

- ولدي صالح، ثلاث حاجات تربطني في هذه الحياة: ابنتي والبيت والمحل لا يمكن أن أحصل على ميتة مريحة إلا في اجتماع هذه الأمور، وستجيء أنت وتكون رب العائلة الدائم. ثم - كما حدثتني - منزلكم قديم جداً، فعلام الاحتفاظ به وعندكما

بيتي ودكان؟ والميت يرتاح في قبره إذا ارتاح من تركهم.

- شكراً لك يا عمي لقد أغر....

قاطعه معلقاً على كلمة (عمي) التي كان يتمنى سماعها منذ فترة وتحدث بفرح:

- عمي! يعني موافق بشرطي؟!

- شريطة أن يكون البيت ثمن زواجي لسلوى، وهي حرة بالاحتفاظ به أو بيعه، إذ إنه سيكون ثمن زواجي رغم أنها تستاهل عمري كله لأنها ابنتك.

- هذا إثبات حسن النية شكراً لك.

* * *

تمر الأعوام، ولم يتركا اجتماعهما - بعد أن يستأذنا أطفالهما الثلاثة.. ليصليا لأبيها وأمه في بداية كل مساء يوم جمعة. وكانت هي قد تفرغت - قبل مجيء صالح - لتسجيل حسابات والدها القوي الذاكرة، حيث كان يطرح عليها ما باع وما اشترى ومبالغ البضاعة التي دفع أثمانها، وبعد أن استلم صالح العمل، وبعد زواجهما ومجيء الأبناء انشغلت بأمور المنزل.

أما صالح فقد غير سلوكه الاجتماعي، وجاء هذا التغيير عبر معرفة جديدة مع بعض التجار، وظهر شيء في التحسن وارتفاع قليل في الأسعار، وتدرجياً أصبح له أصدقاء جدد يتبادلون الزيارات التي تتم بعد اتصال تلفوني، إذ كان قبل عام قد ركب له جهازاً للضرورة. وتكون الزيارات عائلية مع الزوجات والأزواج والأبناء.

مرة طلبت منه زوجته طلباً غريباً وهو تسجيل المحل باسمه فقط. اعترض بشدة وغضب صارخاً: <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

- كنت معترضاً على أبيك، ولولا دموعه التي سقطت خجلاً لما وافقت على هذه الرشوة المؤلمة... أنا ما رأيك قبل الزواج، ولكنك ابنة حاج عبد الرسول الذي انتشلني من والدي الذي ما عرفته قط ليأتي بي إلى ديار الخير والسعادة، فكيف تشكين بإخلاصي لأبيك وليس لك.. كيف؟!

- أستغفر الله من أنا لأشك بك، ثم هذا الخير الذي نحن فيه الآن أليس من جهودك؟ لا يا حبيبي أنت رب العائلة والأمر لك.

رحلة

بقلم: سمير عبد الفتاح *

لم تنهض بعد سقوطك على الأرض.. الألم الحارق الذي استمر لثوان اختفى ولم يتبق منه سوى نبضات تحيط بأطراف الثقب في منتصف صدرك، والصداع الذي لازمك منذ وصولك هذا المكان تبخر مع آلاف المشاعر التي كنت تحتفظ بها.

لم تتحرك يدك، فحاولت تحريك أي جزء في جسدك دون جدوى باستثناء إمالة رأسك للأمام والخلف.

في جيبك الأيمن ورقة عليها ثلاثة أرقام. أحد الأرقام لهاتف بيتك والآخر لهاتف مقر عملك، أما الرقم الثالث فلا تتذكر لما هو. ورقة الأرقام كانت أول شيء خطر في بالك مع سقوطك على الأرض، الرقم الثالث ارتسم في مخيلتك بوضوح كأنك معتاد على استخدامه في مثل هذا الوضع لكن ماهية الرقم ظلت مشوشة، فيضان من الصور تختلط في ذهنك، تتقارب وتبتعد وتتداخل ولا تستطيع التحكم في تدفقها، بضع صور تشعر أنها مرتبة ومتتابعة وحدثت فعلاً ومرتبطة بما يحدث لك هنا، صور دخولك لمقر عملك للمرة الأولى قبل أعوام... مكتبك... ثم فجوة كبيرة من الأحداث.

الضوء يخف من أمام عينيك ورؤيتك المشوشة تضعف أكثر، وفي أعماقك صدى خافت لسائل لزج ينزلق من صدرك على جانبك الأيسر...

* قاص من اليمن.

ظل يقترب ويسقط فوق جسديك. يتوقف صاحب الظل بجوار رأسك، ملامحه المختلطة تدفع صورته لتستقر في ذهنك، وتتدافع صور أخرى مرتبطة به في مخيلتك، قرار السفر... رحلة العمر... الجزيرة... الطائرة... انقطعت الصور مع ارتفاع صوت صاحب الظل:

- سنصل. لا تقلق. معنا طعام يكفي لعدة أيام. علينا السير في اتجاه الغروب. الشاطئ هناك، لكن علينا أولاً إعطائهم درساً قاسياً. لن... ينقطع الصوت، وتبتعد خطوات صاحب الظل.

ثقل غريب يحيط بجسديك ويضغط على صدرك بقوة، بينما عضلات رقبتك تتشنج وتتقلص بعنف. يخف الضغط قليلاً فتتنظم الصور أخيراً في مخيلتك، صوت يرافق الصور ويزيد من وضوحها:

- إنها جزيرة رائعة، مازالت الطبيعة هي الأصل فيها، هناك قبائل بدائية في الجانب الشرقي من الجزيرة. أسبوعان بعيداً عن العالم. سنتغير وسنعود بشكل آخر، إنها رحلة العمر قبل الدخول في قفص الزواج الذي سيقيد حينا للمغامرات. تشعر بصدى ضحكات مكتومة داخلك، لا تعرف أين ومتى، وربما تكون في مقر عملك أو بقايا للضحكات التي انطلقت عند الوصول إلى جزيرة الأحلام. الصوت استمر وهو يتداخل مع صوتك:

- سنخيم هناك أعلى ذاك التل الصغير، وفي الصباح ندخل غابة الجزيرة.

- علينا انتظار مرافقنا السياحي الذي سيقودنا داخل الغابة.

- لن يأتي إلا صباح الغد. يجب أن لا نضيع أي دقيقة لنا هنا.

- نحن لا نعرف المخاطر التي قد تواجهنا...

- لا تكن جباناً، هذه ليست مغامرتنا الأولى.

دوي طلق ناري تصاعد مجدداً... صاحب الظل يعود ويقف بجوار رأسك:

- أعتقد أنهم ابتعدوا قليلاً، لا تقلق، نحن نسيطر على الوضع... إنهم يواجهوننا بالعصي والرماح... إنهم حمقى...

اللهات يقاطع مساحة الكلام، الصوت يأتي ويبتعد، تسمعه بعيداً ومدوياً كأنه يأتي من قعر بئر. تزداد مساحة السواد أمام عينيك ودوار هائل يغمرك كأنك تسقط في هاوية عميقة. وتتأثر الصور في عقلك مجدداً... التوغل داخل الغابة دون الدليل السياحي، الخيمة الصغيرة التي نُصبت على تل مطل على الغابة، عصافير... جدول الماء، العشب المتعدد الألوان... تستقر صورة العشب الملون الذي تناوله رفيقك على سبيل المزاح والتحدي، ملامح الهلوسة التي بدأت بالظهور عليه بداية الليل. ظننت في البداية إنه يمزح، صراخه العالي بوجود أشخاص وهميين يحاصرونكما دفعك للمس وجهه، فشعرت بالحرارة تسري في راحة يديك. همست له أنه مريض وأنه تحت تأثير هلوسة الحمى، فدفعك، وأشهر مسدسه وهو يقول: "إنهم يقتربون من جهة اليمين، أنا أشعر بهم. إنهم أكثر من عشرة، ربما كانوا عشرين، وعلينا الاستعداد لمواجهةهم." تراجعت عدة خطوات للوراء. كانت هلوسته قد وصلت إلى مرحلة خطيرة وعليك عمل شيء بسرعة. فكرت بالعودة إلى شاطئ الجزيرة المأهول لطلب المساعدة، لكنك فضلت البقاء حتى حلول الصباح على الأقل حتى لا تضيق في هذا الليل. شغلت هاتفك المحمول لكن إشارة "انعدام التغطية" دفعك لإعادة الهاتف والورقة الصغيرة التي تحوي ثلاثة أرقام إلى جيبيك. وأشعلت مزيداً من النيران لتلفت الانتباه إلى وجودكما في هذا المكان، بينما أخذ هو يدور حول المكان كأنه يطارد أحداً ما وهو يصيح: "لقد حاصرونا من الجهة اليسرى أيضاً، لقد أصبحوا على مقربة منا، علينا مباغتتهم."

اتجهت إليه لأخذه إلى الخيمة، فجأة لمع ضوء مع صوت إطلاق عيار ناري متزامن مع حرق شديدة في صدرك، وسقطت أرضاً والدم يلوث منطقة واسعة في منتصف قميصك.

الألم الحارق خفّ قليلاً الآن، وحل مكانه خدر أمسك بجميع أجزاء جسدك، صوت رفيقك ينسكب متقطعاً في أذنيك:

- قاربت الذخيرة على... علينا أن... سأطاردكم... لن يفلتوا منا. سأتجه نحو اليمين وأنت نحو... ما هذا!؟

ينقطع الصوت وينفجر الألم مجدداً في منتصف صدرك مع إمساك رفيقك لقطعة الخشب المغروزة في صدرك.

تنهيدة خافتة تخرج منك مع إبعاده يده، وصوته ارتفع مجدداً:

- يجب اللحاق بهم قريباً كان الرمح مسموماً.

يتلاشى صوت خطوات رفيقك، والرقم الثالث يلمع كوميض خافت في أعماقك قبل أن تغمرك برودة شديدة وتلفك بالظلام.



خطوة (1)

بقلم: غدير المطيري *

حيث سمعت صرير قلمي على الورقة وأنا أملؤها بكل ما يطرق بالي المشحون، تذكرت النفلة التي أحدثت أكبر فرق في حياتي.

فبعد التخرج، قررت أن أواصل الدراسة متابعة لروتيني المعتاد، وكانت هي الفترة التي أعتبرها لبّ حياتي.

فحين عدت لأخذ رسائل التزكية كان هناك أسماء محددة هي التي ساعدتني على الاكتشاف. الأستاذ أحمد من أهم الشخصيات في الاكتشاف، كان ذا شخصية مرنة وصاحب فكاهة هادفة كان دائماً ما يحاول أن يخرجني من الفترة الجامعية بأفضل ما يحصل عليه أي طالب.

ففي نفس اليوم كنت على موعد مع أستاذ هو بحسب تقديراتي السابقة "معقد" كان دائماً ما يلقي علينا العبر والأمثال التي لم ألق لها الاهتمام.. فكعادة الشباب لا نرحب بالعبر والحكم التي تبدو موجهة لنا، وكأننا من عالم آخر.. كان أستاذ يوسف من أصحاب كلام الكتب الذي قادني لاكتشاف.

عندما ذهبت لأخذ رسالة التزكية من أستاذ يوسف اليعقوبي، وضعت يدي على قلبي راجية أن أجده في المكتب حيث لا نجده إلا في وقت المحاضرات أو الساعات المكتبية بحيث لا يزيد ولا ينقص دقيقة واحدة، الأمر الذي جعلني أفكر وأقول ما به هذا المخبول، وبدأت أردد الكلمات المتداولة بين الطلبة والطالبات Who Cares أو عبارة So what؟ ولكني لم أعلم أنه أكثر الناس تكراراً.

طرقت الباب على مكتبه، وإذا به جالس يمين النظر في ورقة بيضاء ولا حتى يحمل بيده قلماً. ومن شدة التركيز لم ينتبه أن الباب يطرق.. طرقت الباب مرة أخرى بصوت أقوى وإذا به يقلب الورقة ويقول تفضلي يا ابنتي.. لم يخطر ببالي شيء سوى كلمة "م ع ق د".

(1) القصة الفائزة بالجائزة الثالثة في مسابقة الشيخة باسمه المبارك الصباح.

* كاتبة من الكويت

رددت عليه وقلت له: "مشكور". رد وقال بابتسامة مجردة: ألا تعتقدين أن كلمة شكراً هي أجمل؟ مططت شفتي وأردت بشدة أن أقول So what لكنني دخلت بالموضوع مباشرة. أود يا أستاذ أن آخذ رسالة التزكية التي وعدتني. رد الأستاذ: نعم، لقد أنهيتها ولكنها ليست معي.

عندما قال تلك العبارة كان هناك أحد في داخلي يصرخ بأعلى صوته "معقد" ولكنني بكل الضغط قبل الانفجار قلت: وأين هي إذن؟ رد وقال: لقد تركتها بجمعية اجتماعية ارتادها دوماً وأرتادها أكثر من الكلية لذا أرجو أن لا تمانعين من أخذها من هناك وهذا هو العنوان. أخذت الورقة وقلت معتمداً "مشكور" ضحك بصوت خافت وكأنه سمع خبراً مفرحاً. غضبت من ذلك الرجل الذي لا أعلم لماذا لا أفهم تصرفاته ومضيت قدماً لأنني جمعي للأوراق. بعد ذلك مضيت للأستاذ أحمد الذي لطالما رسم البسمة على شفاها. دخلت المكتب وجلست وكعادته المرحه قال: اللهم استر، قلت ماذا تتوقع لو أنني طلبت منك عملاً مهماً جداً و جئتك على موعد أن آخذه ولكنك لم تحضره.. رد بروح فكاهية: تضربيني على رأسي و تفجرين عيني. ضحكت من قلبي وأحسست بارتياح وهدوء. شرحت له ما حدث وحاول أن يفهمني أن أستاذ يوسف إنسان له طبيعته وأهدافه وأنتي لا علم إن كان يرمي لشيء أو له دافع وراء تصرفاته التي لا نفهمها من أول وهلة وكأنهم يتخاطرون أو يفهمون لغة بعضهم بعضاً.. أخذت أوراقني من الجميع وكان كل حكاية بحد ذاتها لغز بحاجة إلى الحل.

لم يبق إلا يوم واحد على تسليم الأوراق. ولا أنكر أن فكرة تجاهلي لورقة اليعقوبي باتت تراودني مراراً إلا أن كل تفصيل وكل ورقة تعتبر موجب واحد في الملف، تناقلت خطواتي و أنا أذهب إلى العنوان وكان هناك امرأة عجوز تندب حظها وتتألم من كل الذي حولها في ذهني.

خلف مقود السيارة أصبحت كل المقاهي جميلة وكل الأماكن ممتعة وكأنني في سياحة وأريد أن أستكشف كل الكويت لأول مرة ولا أن أذهب وأجد "يوسف اليعقوبي"... وصلت للمقر المنشود تلك الجمعية التي سميتها اليعقوبية.. أردت بسرعة أن آخذ رسالتي وأخرج بأسرع من أخذي لتلك الرسالة... قرأت اللافتة المتواضعة على البوابة وعليها اسم الجمعية المتواضع "الجمعية الاجتماعية" بهيئتي متواضعة.. وقلت في نفسي "ما المهم في هذا المكان لكي يستقطب يوسف؟" ... ضحكت وقلت: "المكتوب مبين من عنوانه" معقد في مكان التعقيد المناسب له. هههه.

مراثون من الأسئلة تتسابق في ذهني ولا أجد لأي منها أية إجابة تحلل تعقيد اليعقوبي .. دخلت المبنى القديم نوعاً ما و من لحظة دخولي اكتشفت غير المتوقع.

استقبلني المسؤول وهو من جنسية عربية.. بدا لطيفاً في البداية لكنه سرعان ما بدأ في التملق وطلب مني الانتظار في الاستقبال.. لم أرحب في الجلوس وبدأت كعادة فضولي في التجول في المكان لأحل "لغز دافينشي" .. شخصيات قديمة معروفة على جدران الجمعية، بهرت وبدأت القشعريرة تتسلل في جسدي هل ممكن أن هذه الشخصيات...؟ هل هنا بدأت...؟ هل استكشفت هذه الجمعية...؟ هل فعلاً أن

..... ٩ وأسئلة متوحشة تنهش في أطرافني.

ها هو المسؤول يبحث عني.. أين أنت؟ هل أعجبك المكان؟ سألني عن سبب وجودي هنا فقلت له أنني من طرف اليعقوبي.. أستاذي ترك لي ورقة مهمة قال أن بإمكانني استلامها منك شخصياً.. ابتسم المسؤول وقال أن اليعقوبي أمره بأن يأخذني بجولة داخل الجمعية فور وصولي.. أصابني البرود على عكس العادة مع كرهني لطبيعته... وافقت بصمت مخيف و كلي أعين لما حولي.

بعد انتهاء الجولة.. جلست في صالة استقبال الجمعية منتظرة ورقتي وإذ بالمسؤول يحمل بيده مجموعة كتب ويقول أنها هدية من الأستاذ.

أخذت ورقتي ومجموعة الكتب متوجهة إلى سيارتي وهناك نبض متسارع في صدري خارج عن سيطرتي.. كيف عرف اليعقوبي بأنني أحب الكتب؟ خرجت من الجمعية وكان التغيير الذي أصابني أسرع من سرعتي للخروج منها... فجأة... وبدون أي سابق إنذار!.. ركضت مسرعة إلى داخل الجمعية.. بحثت عن اليعقوبي في الداخل وإذ به المسؤول يوقفني ويسأل عن سبب رجوعي.. قلت له أين الأستاذ؟.. أريد مقابلته في الحال!! طلب مني الانتظار.. لم أستجب له.. لحقته كالمتمسل من دون أن يحس بي.

وجدته جالساً وأمامه العديد من الأوراق يهمن النظر فيها.. وكأنها اختبارات.. وكعادتي تتسابق الأسئلة في ذهني عما بدور في ذهن ذلك المعقد الذي حاز على جائزة نوبل في التعقيد.. لكن الأدهى والأمر أن التعقيد بدأ بالانحلال بدأت في فك الشفرة فور دخولي ذلك المبنى.

تزحزحت من خلف المسؤول وفور دخولي الغرفة نظرت في عينه وسألته لماذا؟ طلب مني الجلوس.. رفضت.. أخرج حزمة من الأوراق.. صعبت عندما وجدتتها تحمل اسمي عليها وإذا بها اختباراتي وعدد من تقاريري التي كتبتها.. رد اليعقوبي هذا هو السبب.. يشير إلى أوراقي.

جلست طوعاً عني.. بصمت حدثت نفسي.. هل أهرب من هذا المريض نفسياً؟.. هل هو مهووس بي؟.. ماذا يريد بأوراقي؟.. ولأول مرة لم أعرف ماذا علي فعله.. تكلم ولأول مرة بابتسامة ليقول.. يا ابنتي أنت خامسة نادرة.. عرفت ذلك منذ رأيتك لأول مرة وعرفت أن هناك شخصاً آخر في داخلك ينتظر أن تكتشفيه.. تمتعت بصوت محشرج و دارت بي الذاكرة إلى الأيام التي لطالما غضبت منه بدون أي سبب وتلك الأسماء التي سميتها إياه.. مع ق د م خ ب و ل م ط ر ف.. وهلم جرا.. أكمل اليعقوبي ليقول هذا هو المكن المناسب لك.. أنت قد تلمعين في عدة مجالات ويتضح ذلك من عدة أشياء منها حضورك، كتاباتك، والأهم شخصيتك.. لكنني متأكدة أنك تنتمين لهذا المكان.. أردت الضحك بشدة وأردت أكثر أن أقول.. صباح الخير يا أستاذ هنا ٢٠٠٩ ولست الثمانينات... هذا المكان.. ههه.

لكن بحكم السن والمكانة اخترت أن أقول: ماذا تريد مني؟.. و ماذا تريدني أن أفعل؟.. ما الذي جعلك تختارني أنا؟.. وما هو ذلك الشيء الذي تتكلم عنه؟

أجاب اليعقوبي قائلاً: "هذه الأسئلة المستمرة هي سبب اختياري لك. هممت بالخروج وداخلي بركان على وشك الانفجار في وجهه.. مد اليعقوبي يده وبها ورقة بيضاء قال: "هذه الورقة ستكشف لك ما تريدين معرفته" .. هزرت رأسي وهمست و لأول مرة " م ع ق د " لم أبدأ أية اهتمام للورقة وخرجت. بعد فترة.. تذكرت حين عدت لمنزلي والأسئلة تقفحمني وتقجر أعصابي.. وقعت عيني على المكتب ورأيت رزمة من الأوراق البيضاء حين لمعت بذاكرتي الورقة اليعقوبية وتلك العبارة التي لا زالت تراودني " ستكشف لك ما تريدين معرفته" .. أخذت ورقة وبدأت بكتابة قصة يعقوبية. وها أنا بعد فترة ليست بالوجيزة لا أجد إلى الأوراق البيضاء حلولاً لكل ما يدور برأسي وجواباً لكل أسئلتي وأخيراً سلماً لمسيرتي.. وفي كل ورقة أكتب " شكراً أيها المعقد " وأيقنت "أن من المفارقات أن أحلامنا تبدأ بظلام دامس".



ما أشبهها بـ "السلوفان"

بقلم: سها جلال جودت *

دروب الحياة ليست مستقيمة، ولأنني عاثرُ الحظ، أو ربما اختياراتي لم تكن صائبة، أقفُ بين يديك كمدانٍ لم يصدرُ حكمه بعدُ !!!

أعتقدُ يا سيادة القاضي، بل أجزم من دون شك، أن مولاتي سيدة المنزل المقدس قد انتهكت حرمة بما لا يجب أن يكون بين زوجين..

التقيتها في الشارع، نظرة فابتساماً فموعداً ولقاءً..

تهافتنا كثيراً، زرنا العديد من مقاهي المدينة المكتظة بالسكان وحافلات النقل والسيارات الحديثة.. في تلك الأيام لم تكن سوى فتاةٍ مرحبةٍ وجذابةٍ ولعوبٍ، تعرف كيف تداري نفسها وتُدبر أموراً كيلا ينكشف أمرها أمام أهلها، كنتُ أقولُ في نفسي هي فترة مؤقتة تزولُ حين ندخلُ قفص الزوجية، لم أكن أدركُ كنه ما تخططُ له، وما تبحتُ عنه، لم يكن بوسعي أيامها سوى الاستجابة لجميع رغباتها، هدايا، زيارات، ومصاريف شخصية رغم أنها معلمة.

حكّت لي ذات مرة أنها تكره والدها كرهاً أسود، لقد اكتشف علاقتها بشاب من حارتهم فاتهمها بما أنفّر منه وأخاف، هكذا أقنعتني، وهي تسردُ لي وقائع جرحها من شعرها أمام معلمي ومعلمات المدرسة في القرية التي كانت تُعلم فيها.

لسبب ما غرستُ في نفسي نفوراً من أبيها، وبما أن "عينَ المحب عن كل عيبٍ كليلٌ"

* كاتبة قصة من سوريا.

فقد وقعتُ في حبها وانتهى أمري..

قالت لي أمي:

- يا ولدي انتبه هذه عائلة لا تناسبنا !!

لم أصغ، بل رحْتُ أزداد تعلقاً حتى حققت مُرادِي في خطوبتها، كانت طلباتُ أمها لا تنتهي، وكنت شديد الاندفاع، أعترفُ أنني لم أنتبه بسبب رغبات عواطفِي لا عقلي..

وحين صحوْتُ على هول الفاجعة، ماعدتُ قادراً على الترميم، اعتادت مولاتي على تلبية جميع الطلبات، وكما تعرف ياسيادة القاضي أنا موظف حكومة وراتبي موزع بين الآجار وفواتير الماء والكهرباء وأدوات التنظيف والمواصلات وفوط الطفلة الرضيعة وحليبها وقسط الحضانة، لا يتبقى منه إلا النُزُرُ اليسير، وهي، - أقصد مولاتي- جاحدةٌ للمعروف، ناكرةٌ للحب، كلُّهما عُلِبَ الماكياج وزجاجاتُ العطر والجمعيات التي لا تنتهي مع زميلاتِها المعلمات.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhiit.com>

قلت لها ذات مرة:

- يجب أن نتعاون يا نور عيني

أجابتي وقد أشاحت بوجهها عني:

- رفقاً بالقوارير يا أبا رعد.

حين نادقتي بأبي رعد، تذكرت أنها الرعدُ والبرقُ في حياتي، لا أطلبُ منها شيئاً إلا وأجدُ صداً ورداً لا يليقُ، ذات مرة تشاجرنا فضربتها، نعم من حقي يومها أن أدافع عن رجولتي لأنني كما ترددُ مولاتي: أنت رجلُ البيت.

قلت لها:

- لن تذهبي إلى بيت صديقتك، أتفهمين؟، هذا آخرُ كلام عندي.

وعدت إلى البيت يومها على حين غرة، فلم أجدها، جلست متوتراً، أحاول أن أكنم غيظي، دخلت ترفل بكامل زينتها وبهرجتها، فسألتها بغضبٍ مستشيط:

- أين كنت ؟

- ألم أقل سأذهب إلى بيت صديقتي؟

- وأنا لم أوافق

نظرت في وجهي بتلك النظرة التي جعلت كل الأشياء الجميلة تتحول إلى مخارزٍ ومعاولٍ تهدم داخل بوابات عقلي وروحي وقلبي، لم أجد نفسي إلا وأنا أضربُها بعنفٍ شديدٍ، ولم أنتبه إلى صراخها وخذشها لصدري بأظافرِها الطويلة إلا بعد انتهاء المعركة الحامية الوطيس عندما راحت مني التفاتة إلى بكاء طفلي الرضيعة..

ضممتها إلى صدري ورحت أجهش بالبكاء..

من أين تأتيك الصفعات يا أبا رعد ؟

بذهول المتحجر وجدتُ نفسي بين مجموعة من الرجال تهال عليّ باللكمات والرفسات، لم أصح من هول المفاجعة وصدمتها إلا بعد أن رحلت زويدة الرجال وبصاقٍ والدها كان قد ملأ جبیني ووصل رذاذه بعضُ خدوشي صدري فأحسست بحرقه ما..

مولاتي غادرت البيت وتركت الطفلة الرضيعة فما كان مني إلا أن ذهبت بها إلى بيت أهلي راجياً منهم عدم التدخل بالأمر..

أختي الكبرى من دون مشورتني اتصلت بأمها تريد أن تحل المشكلة من أجل طفلي، تصور ياسيادة القاضي ماذا كان جوابها:

- نساء أكابر العائلات يخالفن أزواجهن ويكذبن عليهم، والسرقه من جيب الزوج حلال..!

هل سمعت بجواب كهذا من أم لا تريد هدم بيت ابنتها ؟!

ومما زاد الطين بلة، أنني متهم بخطف طفلي الرضيعة من بين يديها..

بعد مضي ثلاثة أسابيع على مغادرتها، وصلتني ورقة التبليغ من قبل محامي مولاتي يطالبني فيها بنفقة عن الطفلة الرضيعة، وبنفقة للزوجة المطيعة المتعاونة مع زوجها المحبة لأسرتها، إضافة إلى دفع مهرها المقدم والمؤجل وحرمانني من السفر خارج البلاد.. كنت منهك القوى والتفكير، كنت ضائعاً، نعم كنت مثل طفل صغير فقد منزله وأبواه.. قرأت ورقة التبليغ غير مرة وأنا أمعن النظر بكل حرف مكتوب فيها،

جملة جعلتني أضحك مثل مجنون " أنا ميسور الحال " هكذا كتب في الادعاء من قبل
المدعية مولاتي ..

سيدي القاضي أقولها قولاً صريحاً :

- في بداية علاقتنا كانت في نظري مثل "السوفان"، وبعد هذه التجربة المريعة
أيقنتُ أن عمر "السوفان" قصير برغم ألقه وبريقه، لقد وقعت في فخها، هذي يدي،
أصدر أمراً بإلقاء القبض علي وزجني داخل السجن طيلة الحياة، لأنني لو بعت نفسي
وعائلتي كلها لن أفي جزءاً من مهر مولاتي، لقد أقنعتني يوم عقد القران أنه حبرٌ
على ورق !



قفازات مفقودة

بقلم: حسنى نديم *

أسدلت السماء ستائرهما الداكنة على سطح الأرض المتكشف... منذ زمن لم يحل ضيفها الماطر... الشرفة البعيدة تطل منها سيدة تبدو تجاوزت عقدها الثالث... ضوء القمر يخفي كثيرا من ملامحها.. يرمقها الجار من على بعد أمتار، يراها ولا تراه، كانت تظن أن الليل خيم ستائره فلن يُكشف جسدها النحيل، قد سافر زوجها منذ أسبوعين ...

في كل ليلة كانت تسهر معه وتقدم له العشاء في الهواء الطلق، لكنها منذ غيابه لم تعد تقدم العشاء لزوجها بل اكتفت باحتساء القهوة وحدها في مكان جلوسهما معا، وكأنها تحن إليه بصنيعها هذا، جاراها الأعزب كان يستمتع بالنظر لهما صورة بلا صوت، وكأنه اتخذ منهما مسلسلا يشاهده يوميا في نفس التوقيت ...

ذات ليلة كانت الزوجة كعادتها في شرفتها المنزلية عندما سمعت صرخة مدوية انتفضت لها وأخافتها... تفحصت المكان بنظرة اندهاش وتأمل فاحصة، فلم تجد أي أثر لجانٍ أو سارق، وعلى عجل ارتدت عباؤها السوداء ونزلت لأسفل البناية وجدت جارتها أم أنور الغنية ممددة على الأرض مضرجة بالدماء تنن من شدة الألم ولا تقوى على الحراك اقتربت منها أكثر اتسعت حدقة عينيها عندما رأت سكين مغروسة في جنبها الأيسر تلعثت شل لسانها عن النطق... وبلا قفازات مدت يديها نحو السكين تسحبه لتتقذ حياة جارتها...

يا حسرتها لم تستفد من صنيعها سوى أنها بقيت خلف القضبان في قضية شروع في

* كاتبة من مصر مقيمة في الكويت

القتل العمد مع سبق الإصرار والترصد ... وكيف تثبت عكس ذلك ...
عاد زوجها من سفره مفجوعاً بزواجه "المجرمة" ... كيف تفعل ذلك في جارتها سؤال
لم ولن يستطيع أن يجيب عليه ، هل حقاً كانت تريد أن تتخذ حياتها ؟ ثم لم فعلت ذلك
بلا قفزات ؟
هل حقاً كانت القفزات مفقودة ؟!



وثائق نادرة عن أحمد شوقي

إعداد: عبد المحسن العصفور

في مهرجان ذكرى شوقي عام ١٩٨٥ أُلقيت عدة أبحاث تدرس أشعاره وتوضح مكانته في عصره، لكن أحد هذه الأبحاث قد خصص لدراسة إنتاج شوقي من النثر. والنثر في إنتاج شوقي قد أصبح موضوعاً لكنه من الرسائل والدراسات، وذلك يتضح من مراجعة كتاب: "أحمد شوقي في المصادر والمراجع"، الذي نشرته مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري كأحد إصدارات "دورة شوقي ولامرتين" في أكتوبر عام ٢٠٠٦م.

ومثل هذا الكتاب كان ينبغي أن يراجع سنوياً لإضافة الاستدراكات، وإثبات ما يستجد من أبحاث عن الشاعر، لأن ما كتب عن شوقي كثيراً جداً، وقد يحتاج حصره إلى إسهام عدد من المدرسين في البلاد العربية، ممن لهم خبرة في الدوريات التي تصدر فيها. وما يمكن استدراكه على الكتاب، لا مفر من أن يكون كثيراً، لأن الكتاب قد اقتصر على عدد محدود من الدوريات هي الأهرام والهلال وأبولو والرسالة وفصول.

وهذه ليست بالدوريات الوحيدة التي يظهر فيها ما كتب عن شوقي من دراسات، وكيف لنا أن نلاحظ مثلاً أنه قد ظهرت في مجلة "العربي" التي تصدر في الكويت بضع عشرة مقالة تتحدث عن شوقي، ولا توجد عنها أي إشارة في الكتاب.

أما الأبحاث التي أُلقيت في مهرجان شوقي في أكتوبر ١٩٥٨، فقد نشرت بعضاً منها مجلة "الآداب" البيروتية في عدد نوفمبر (تشرين الثاني) ومن ذلك العام على الترتيب التالي:

- ١- شوقي أعظم شعراء المدرسة المحدثثة لرثيف خوري
- ٢- صفحة شوقي الباقية. لعباس محمود العقاد.
- ٣- مسرحيات شوقي. للدكتور محمد مندور.
- ٤- نثر شوقي. للدكتور شكري فيصل
- ٥- اللوحة في الشوقيات للدكتور علي جواد الطاهر.

- مؤسسة جائزة البابطين للإبداع الشعري- ٢٠٠٦، إصدارات دورة شوقي ولا مرتين" في ذلك العام.

ولعل من المفيد أن أذكر أن مقالة الأستاذ عباس محمود العقاد، "صفحة شوقي الباقية" قد نشرت في كتاب الدكتورة سعاد عبد الوهاب: "شوقي في عيون معاصريه" وهو من إصدارات الدورة نفسها.

٣- إتمام الأعلام للدكتور نزار أباطة دار العلم للملايين - بيروت

٤- تنمة إعلام الزركلي

للأستاذ محمد خير رمضان، دار ابن حزم- بيروت

إن الكتابين ترجمة وافية للأستاذ الراحل الدكتور شكري فيصل.

٥- تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام:

للدكتور شكري فيصل الطبعة الخامسة، ولم يعد تاريخها، دار العلم للملايين، بيروت.

ومقدمة الدكتور شكري فيصل تعود إلى عام ١٩٥٩، وشكري فيصل عضو المجمع العلمي العربي بدمشق منذ عام ١٩٦٢ وأستاذ كرس الأدب العربي في جامعة دمشق منذ عام ١٩٦١م.

وفي ما يلي هذه الدراسة النادرة

التي أشرنا إليها عن الشاعر أحمد

شوقي: نثر شوقي

بقلم: د. شكري فيصل

أكان شوقي الشاعر الذي ملأ شعره مسمع الدنيا، وخفقت له قلوب الناس، ورد إلى الشعر العربي رونقه وبهاءه، وجلالته- بعد البارودي وصبري- ظلمة عصور الانحطاط، أكان شوقي هذا الذي فعل الأعاجيب في الحياة الفنية الشعرية نائراً من النائرين الذين يقف عندهم تاريخ الأدب، مشيراً إلى أثرهم في

ولا ظهور لأي بحث منها في الكتاب الذي سبقت الإشارة إليه.

دراسة الأستاذ الراحل الدكتور شكري فيصل عن "نثر شوقي"، هي من أقدم الدراسات في هذا الموضوع، لكنني لم أجد ذكراً لها في المراجع التي اهتمت بحصر إنتاجه مثل "إتمام الأعلام" للدكتور نزار أباطة، و"تنمة الأعلام" للأستاذ محمد خير رمضان يوسف. وهذا من الأسباب التي دعت إلى اختيارها كأحدى الوثائق الهامة النادرة للنشر في "البيان".

والدكتور شكري فيصل (١٩١٨-١٩٨٥) صاحب هذه الدراسة، هو أحد الأعلام في درس الأدب العربي، وله دراسة مطولة تحمل عنوان:

"تطور الغزل بين بين الجاهلية والإسلام: من "امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة" وهي من أثنى المراجع العلمية في درس الأدب العربي بوجه عام،

وفي هذه الدراسة، التي تقع في نحو ٦٠٠ صفحة، توخى الأستاذ الراحل شكري فيصل شرح نصوص الشعر العربي القديم شرحاً لغوياً متسعا يحيط فيه بكل دقائق النص وغوامضه فلا يكاد يغادر فيه بيتاً. ومثل هذا النوع من الشرح الدقيق الشامل المحيط لا ينهض به إلا قلة من كبار الدارسين، هذا إذا كان قد تبقى أحد منهم الآن.

مراجع وملاحظات :

١- نثر شوقي :

مجلة الآداب البيروتية- العدد الحادي عشر، تشرين الثاني (نوفمبر) سنة ١٩٥٨ ص ١٠ ونثر شوقي تتفاوت فيه الآراء ومن رأي الدكتور زكي مبارك أن شوقي ليس ذلك القوي في النثر.

٢- أحمد شوقي في المصادر والمراجع :
للدكتور محمد فتحي عبد الهادي

وسواهم، دالاً على مكانتهم فيمن حولهم، مبيناً عما كان من تجديدهم في الأسلوب العربي أو تثقيفهم له، أو دفعه في بعض مساربهِ الجديدة؟

أغلب الظن أننا لن نستطيع أن نكشف شوقي الناثر في شيء من اليسر.. لا لأنه لم تكن له هذه القدرة على النثر الفني المتمكن من الصنعة حتى لتكاد تكون فيه عفواً.. ولا لأن نثره لم تكن فيه هذه القدرة على الإمتاع.. لا لشيء من هذا أو ذاك، وإنما يتجاوز الأمر شوقياً نفسه إلى العصر الذي نعيش فيه، وإلى المواضع التي نطمئن إليها في العمل الفني، والأسس التي نرتكز عليها في التقدير والتقييم.. فنحن نحيا في عصر هو أقرب إلى الإطلاق منه إلى التحديد، وإلى العفوية منه إلى التصنع، وإلى الانسجام مع المعنى بأكثر من الانسجام مع اللفظ، وإلى الإرسال منه إلى القيد.. ونحن اليوم نحب النثر رهوا، رخاء، طلقاً، كهذه الأشرطة الخفيفة التي تجري مع النيل، لا تسمع لها صلصلة ولا جلجلة، ولا تحس لها ضجيجاً ولا عجيحاً، وإنما هي وسوسة ناعمة، كأنما هي همس الموج إلى المجدف، وتحية المجدف إلى الموج، ثم لا يكون بعد ذلك إلا هذا التقدم المنطلق على صفحة الماء.

وكذلك نحن نحب النثر اليوم، وإنما تولد عندنا هذا الإعجاب بهذا اللون من النثر المطلق، وتكون فينا الميل إليه، واستقر عندنا الأخذ به بعد ذلك والتزامه والانصياع إليه والرضا به - أثراً لسلسلة طويلة متشابكة من العوامل والأسباب.. بعضها يعود إلى تراثنا العربي النثري في القرون الأولى قبل أن تطفئ الصناعة،

وبعضها يعود إلى طبيعة العصر وروحه العامة، وبعضها يعود إلى غلبة الفكرة وتقهقر اللفظة التي لا ترتبط بالفكرة ارتباطاً وثيقاً، وبعضها يعود إلى عوامل أخرى اصططحت جميعاً على أن تكون عندنا ذوقاً جديداً، ومقاييس جديدة، وأساليب يخضع لهذا الذوق وتمضي مع هذه المقاييس.

وأبرز ما في ذلك أننا أدركنا ظهورنا للسجع.. بل أوشكت أن أقول أننا كرهنا هذا السجع في كل ما يكون من صورهِ وألوانهِ... وسواء أكان السجع طرياً ندياً أم كان جافاً قاسياً فنحن لا نؤخذ به ولا نطرب له إلا أن يكون ذلك عارضاً أو كالعارض.. وعلى ذلك لا تكاد تتعاقب سجعتان في أسلوب كاتب من كتابنا، أبرز كتابنا إذا شئت، حتى نتوقف ونثور في نفوسنا النفرة من السجعة قبل أن يثور الإحساس بجمالها.. إننا حين تمر بنا السجعة في صفحة من الصفحات ينبعث عندنا من الإحساس بإنكار السجع كله أكثر مما ينبعث من الاطمئنان إليها.

ولقد مضى السجع في طريقه إلى أن ننكره ونفرق منه في مرحلة الصحافة اليومية أولاً، ثم في مرحلة الأدب الإنشائي كله بعد ذلك في أي لبوس بدا هذا الأدب الإنشائي.. ولم يبق للسجع إلا مجال الخطابة يحتمي بها ويحفظ على نفسه بعض مكانته عند الخطباء الموفقين.. فلما اتخذت الخطابة سبيلها إلى التبسيط الذي يقربها من العامة، وغلبت فيها حرارة المشكلة السياسية أو الاجتماعية على اللبوس الفني، كما نلاحظ في الأعوام الأخيرة، خسر السجع آخر معاقله التي التجأ إليها واحتمى بها،

فلم يبق هنالك من ينشئ فيه أثراً فنياً جديداً .

وحين نقول السجع لا نعني السجع وحده، وإنما نعني كل هذه الطاقة من المحسنات الابداعية التي تواكب السجع في كثير من الأحيان: الطباق والمقابلة ومراعاة النظير والجناس والتورية وهذا الحشد من ألوان البديع في معناه الذي نعرفه به في كتب البلاغة المجمدة.. فقد ارتبطت هذه كلها بالسجع فكان لا يكون- غالباً- إلا معها.. فعاقتها أذواقنا أو عافت أكثرها بصورها القديمة مع ما عافت من أمر السجع سواء بسواء.

وفي هذا الانصراف عن المقيّد إلى المطلق، وعن المسجوع إلى المرسل تمثل أكبر منعطف في طريق النثر الفني في حياتنا العربية المعاصرة.. ومن المؤكد أن هذا الانعطاف كان من القوة ومن التأثير في نثرنا الحديث بحيث نملك أن نفترض مطمئنين أن أقوى نص أدبي معجب من إنشاء أدبائنا المتميزين لو قدر له أن يصاغ سجعاً لانصرف الناس عنه ولقتشوا عن غيره، ولقالوا في أنفسهم مسرين وفي ألسنتهم جاهرين: أنه السجع.. كأنما يركزون في هذه الجملة كل أفعال عصور الانحطاط يلبسونها هذا النص، ويحملونه كل ركائكات اللفظ وفقر المعنى الذي نعرفه في إنتاجنا الأدبي خلال أكثر فترات الضعف والتردى.

ومن هذا، فيما أحسب، كان أعظم الغبن الذي لحق نثر شوقي.. وإذا كانت مواضع العصر ومقاييسه هي التي ألقت على نثر شوقي، أعني على النثر المسجوع، هذه الظلال الكثيفة التي تحول بيننا وبين أن نستجيب له، وبيننا

وبين أن نتفاعل معه- إذا كان هنالك هذا السبب الخارجي الذي لا سلطان لشوقي عليه.. فتمة سبب آخر كان شوقي نفسه هو مرده وهو مصدره .. هو فيه المبدأ وهو فيه النهاية، وأعني به شعر شوقي.. فقد طغى هذا الشعر حتى ما يكاد يذكر معه نثر، وعنى الناس بالقصائد ولكنهم ما ردّدوا المقالات، ونهلوا من الشوقيات ولكن "أسواق الذهب" كان - في شيء من التجاوز- كالأخ المنفي بين أجزاء ديوان شوقي، عليه شكل إخوته وله مثل طابعهم الخارجي ولكنه لا ينزل في قلوب الناس وأقنعتهم ولا يكون له في تقديرهم مثل منزلة أخيه ولا قريباً منها.

لقد غطى شوقي الشاعر على شوقي الناثر، كما كشف عصر شوقي المطلق المرسل شمس السجع التي كانت متوهجة ذات حين طويل.

على هدى من هذه الحقائق الأولى نستطيع أن نتحدث عن نثر شوقي، وأن نتساءل ماذا كان من أمر هذا النثر وما سبيله فيه؟ ما هي مسالكة التي اتخذها وألوانه التي تسريل بها؟.. أهنالك وراء هذا النثر مذهب معين يتجه إليه شوقي ويشر به أم كان الأمر لا يخضع لغاية ولا يمضي في مذهب؟.. أهنالك مراحل مر بها هذا النثر وماذا كانت دوافع شوقي إليه وعناصره في تكوينه وأسلوبه في بنائه وموضوعاته التي صبها فيه.

وليس في وسعنا أن نعرض كل آثار شوقي النثرية، فبعض هذه الآثار يعود إلى مطلع حياته.. وتلك خطى قد يعني بها مؤرخو حياة الأديب وراصدو مسالكة، ولكننا نريد اليوم أن نكتفي بالإشارة إليه دون الوقوف عندها، ونعني بها هذه الآثار

هذه الجملة التي جاءت في مقدمة أسواق الذهب دفعت بعض الذين كتبوا عن شوقي، إلى أن يقولوا إنه جرى في كتابه على نمط أطواق الذهب وأطباق الذهب... ودفعت بعضهم إلى القول بأن عمله أقرب إلى المقامات.. وقد يكون ذلك صحيحاً إذا نحن تناولنا الأمور تناولاً عاماً ووقفنا لا نتجاوز الشكل إلى ما وراءه... إن الأطباق والأطواق والمقامات قائمة في مظهرها الخارجي على السجع وكذلك أسواق شوقي... غير أن هذا وحده لا يتيح لنا أن نفرق في المقارنة حتى نصل إلى حد المطابقة بين هذه الأعمال الثلاثة.

وصحيح أن شوقي أشار إلى الأصفهاني والزمخشري، ولكننا يجب أن لا ننسى أنه أشار كذلك إلى زياد بن أبيه وقس بن ساعدة الأيادي، وأنه سرد هذه الأسماء كلها لا على أساس فني، بمعنى أنه لم يقصد إلى أن يقيم هذه المقارنة أو المطابقة بين صنيعه وبين صنيع هؤلاء الذين تحدث عنهم، وإنما قصد إلى شيء من الزينة الفنية حين سمى غرر زياد وفقر الفصيح من أياد.. إنه في الواقع كان في نطاق تعداد هو إلى ذكر طائفة من الأسماء اللامعة في النثر العربي، بعضها إسلامي وبعضها من القرون المتأخرة- أقرب منه إلى شيء آخر.

وإذن فليس هناك هذا النمط المشترك- إن شئنا الدقة- بين الأسواق وبين الأطواق والأطباق والمقامات... وليس هناك هذه الرغبة في تقليد أثر بعينه عند شوقي.. إن لكل من هذه بناءه وأساسه ووجهته التي يخالف بها عن وجهة الآخر وبنائه وأساسه.

التي كتبها أو ترجمها في صدر حياته: لادياس- عذراء الهند- دل وتيمان- وبعض هذه الآثار هي التي تتوج اتجاهه النثري وتعبّر عنه في أكمل صورة، وتلك هي التي سنتوقف عندها ونعني بها "أميرة الأندلس" وأسواق الذهب.. غير أن أميرة الأندلس عمل مسرحي خلص فيه شوقي من نثره المسجوع إلى النثر المطلق، فليس لها إلا هذه الدلالة الضخمة على تطور نثر شوقي ولذلك لن نقف عندها إلا من هذا النحو.

وقد كان لابد لهذا البحث، كي يأخذ أبعد آفاقه، ويسير في أصدق اتجاهاته أن يظفر بشيء من رسائل شوقي فيما كتب إلى خلص أصدقائه في الشؤون العامة أو في شؤونه الخاصة، ولكننا لا نزال في دراسة الأدب من هذه الغاية على بعد.. لأننا لم نتعود أن نجتمع كل آثار أدباءنا، ولم نتمكن من بعد النظر إليه- من خلال آثارهم الخاصة- في غير الصورة التي أرادوا أن يظهروا بها للناس في آثارهم العامة التي نشروها.

ما الذي نجده في أسواق الذهب، أبرز آثار شوقي النثرية؟

حين قدم شوقي لكتابه هذا أشار إلى كتابين آخرين: أحدهما أطواق الذهب للزمخشري والآخر أطباق الذهب للأصفهاني فقال: "فهذه فصول من النثر ما زعمت أنها غرر زياد، أو فقر الفصيح من أياد... ولا توهمت حين أنشأتها أنني صنعت أطواق الذهب للزمخشري، أو طبعت أطباق الذهب للأصفهاني، وأن سميت هذا الكتاب بما يشبه اسميهما ووسمته، بما يقرب في الحسن رسميهما..".

بواعث السجع

في ذهن كل الذين يقرأون نثر شوقي تحوّل هذه الأسئلة المختلفة: لم لجأ شوقي إلى هذا النثر وقد عرف تميزه بالنثر وتقدمه فيه سائر طبقات المحدثين؟ وما الذي كان وراء هذا الطريق الذي شقه من بواعث؟ ألم يكن في المجال الشعري ما يسد كل ظلماء الفني؟.. أكان يحسن أن ثمة دفقة من نفسه في حجة إلى أن تبدو للناس في غير القالب الشعري الذي ارتضاه سبيلاً ومضى فيه وصقله أروع صقل في تاريخنا الأدبي الحديث؟.

ألم يكن يجزئ شوقياً أن يقال عنه أنه أمير الشعراء، وأن يقال بحق عن عصره في التاريخ الأدبي أنه عصر شوقي؟ أكان هناك دوافع خاصة تدفعه إلى هذه المزاوجة بين الشعر وبين النثر؟.

وقفت طويلاً عند هذه الأسئلة التي كانت تجلجل في صدري وأنا أعالج نثر شوقي ولكني لم أجد الجواب الذي أطمئن إليه وأرتضيه... وأحسب أنه ما لم يتح للذين عاصروا شوقياً وخالطوه أن يتحدثوا عن كل ما عرفوا من سيرته أو خبروا من سريره أو شهدوا من تشابك العلائق في حياته أن يقولوا هذا الذي عرفوا أو خبروا أو شهدوا، وأن يكتشفوا عن كل وجوه هذه السيرة والسريرة والعلائق- فإن حديث المتحدثين اليوم وغداً لن ينكشف عن شيء وإنما سيظل يدور حبيس الحدث والتظني والافتراض.

ومن هذا الافتراض أن نرى في صنيعة امتداداً لما استقر، تقريباً، في تراثنا الأدبي القديم من الجمع بين الشعر والنثر عند كثيرين.. حتى الذين عرفناهم شعراء كان لهم نثر لم يصلنا منه شيء، فأبو الفرج

في الأغاني يحدثنا أن بشاراً كان صاحب منشور ومزدوج ووسائل، ويبدو أن جمهرة من أدبائنا على مدى تاريخنا الأدبي الطويل حرصوا على أن يجمعوا بين هذين القالبين... وكأنما استقر عند شوقي أن من تمام التميز في الأدب العربي أن يهاشي موكب الشعر عنده موكب النثر، وأن تحفه من حوله، من يمينه وشماله آلهة الشعر وربات النثر.. وذلك كله - فيما أحسب- استمراراً للتقاليد الأدبية العربية.. وما من شاعر كشوقي استطاع أن يهد خيوط هذه التقاليد من نحو، وأن يوجهها وجهة جديدة من نحو آخر، وأن يقيم هذا التوازن بين القديم والجديد من نحو ثالث.. بل لعل حياته، سيرة وانتاجا، ليست إلا هذا الجمع المتوازن.

وقد لا يكون هذا التقليد الأدبي هو الذي دفع شوقي في هذا السبيل... قد يكون في واقع حياته، الداخلية التي لا نعرف عنها إلا القليل هذا الدافع.. أتراهم عيروا شوقياً ذات مرة بنقص زاده اللغوي فأراد هذه المقالات تمثيلاً لغناه في هذا النحو؟ أتراهم عيروهم بالقصور في النثر فردد عليهم مقالاتهم؟. أكان هنالك من حجب إلى شوقي السجع فمضى فيه؟... من يدري؟ ولعله على كل حال شهد تطور النثر نحو الانطلاق، ولحظ أن هذا التطور مقرون بالكره للسجع والزراية به والعيب عليه فأراد أن يعيد لهذا اللون الأدبي ألقه، وأن يرد عليه حرمة، وأن يجعل منه هذه القصائد المنشورة، وأن يخرج به عن نطاقه التقليدي وعن موضوعاته التقليدية في المقامات أو ما في حكمها، فوسع ساحته، ونوع موضوعاته وأراد أن يتسع لكل هواتف النفس، وأصوات المجتمع، ومشاكل العصر.

وجعل الأمثال والحكم، أحسن آداب الأمم" على كثرة ما تقع له الحكمة... وواضح أن شوقي لم يقصد كذلك إلى موضوع واحد، أو موضوعات - متقاربة يمثله أو يعبر عنه عدد من الشخصيات على مثال ما أنشأ بديع الزمان والحريري في القرن الرابع والخامس والمولحي واليازجي في العصر الحاضر مقاماتهم.. وإنما نوع شوقي بين موضوعاته تنوعاً كبيراً، وكان في أسواق الذهب مثله في الشوقيات يتراوح بين الموضوعات الاجتماعية في ألوانها المختلفة.. ويطالع الإنسان في كتابه صوراً من المدعي العمومي إلى حديث عن الزهرة، ووصف للشمس وحديث عن الطلاق، ووقف طويلة عند الحياة ووقف قصيرة عند الموت.. إن آفاق شوقي في الأسواق من التنوع ومن الامتداد في هذه الوجهة أو تلك بحيث تدفعنا إلى القول: لم يكن يقصد إلى الإنشاء من حيث هو إنشاء بقدر ما كان يقصد إلى التعبير عما حوله وعما في نفسه.

على أن هذه الموضوعات لم ترتب وفق شكل معين، فلم تفرد الموضوعات ذات الصبغة المعينة في قسم خاص وإنما جاءت، شأنها في ذلك شأن الشوقيات، متداخلة متعاقبة.

وليست هذه الموضوعات جديدة كلها، وليست كذلك قديمة كلها.. بعضها من هذه الموضوعات الإنسانية المشتركة التي لا يغني فيها القول، وبعضها من هذه الموضوعات الطارئة التي توجي بها الساعة وإن كان شوقي على ما نعرف من أمره في الشعر أقدر الناس على أن يستخلص من الحادثة الطارئة المعنى

ويبدو أن هذا هو الذي كان.. فقد كتب شوقي نفسه في "أسواق الذهب" يكشف عن صنيعة، ويبرزه، ويعرض لهذا السجع الذي صب فيه بعض إنتاجه الأدبي، ويبين عن مكانته وقيمه ويقول عنه:

"السجع شعر العربية الثاني، وقواف مرنة ريشة خصت بها الفصحى، يستريح إليها الشاعر المطبوع، ويرسل فيها الكاتب المتقن خياله... وقد ظلم العربية رجال قبحوا السجع وعدوه عيباً فيها، وخطوا الجميل المتفرد بالقبح المردول منه يوضع عنواناً لكتاب، أو دلالة على باب، أو حشواً في رسائل السياسة أو ثثرة في المقالات العلمية..."

ونلمح في تبرير شوقي للسجع شيئين اثنين أساسيين ربما كان فيهما بعض التعبير عن الدوافع التي حدثت به إلى اصطناعه والأخذ به وهما الحفاظ الديني والحفاظ اللغوي.. إنه يرى أن القرآن الكريم لجأ إلى هذه الفواصل، وما كان أحلاها، وفي الحديث الشريف من هذا اللون مثل ما في سجع الحمام من حلاوة، وفي كلام السلف الصالح منه المأثور الخالد، فما ينفع الناشئة أن تتخلى عنه أو تتكر له: "فيا نشء العربية لغتكم السرية مثرية ولن يضيرها عائب ينكر حلاوة الفواصل في الكتاب الكريم، ولا سجع الحمام في الحديث الشريف ولا كل مأثور خالد من كلام السلف الصالح".

الموضوعات

لم تكن الموعظة والزهد الغرض الأساسي عند شوقي، ولم تكن الحكمة والمثل كذلك من هدفه الأول وإن أشار إليهما وأشاد بهما في مقدمة الأسواق "الحمد لله الذي علم بالقلم، وألهم نوابغ الكلم،

نبعة يرتوي منها ويتزود ما وسعه الارتواء والتزود.

وهذا الاحتفاء بالعنصر التاريخي في نشر شوقي ليس بدءاً جديداً.. فنحن إذا كنا نراه أو نلمحه في نشر شوقي فقد لمحناه كذلك من قبل في شعره.. إنه ركيزة أساسية من ركائز العمل الفني عند شوقي الشاعر وشوقي الناثر على السواء.

العنصر اللغوي

إفراغ الأثر الفني في قالب السجع يقتضي بطبيعته مادة لغوية ثرة.. ونحن لا نستطيع أن نتصور نشرًا مسجوعاً لا يكون لغزارة اللغة ووفرة مفرداتها نصيب كبير فيه.

وإذا كان هذا صحيحاً فنحن لا نحتاج أن نقف وقفة طويلة عند هذا العنصر الذي يدخل في عمل شوقي النثري.. غير أننا لا نملك السكوت عن ملاحظة إن شوقي استطاع أن يجاري الفحول في استخدام المادة اللغوية واستثمارها.. إن مقالاته في أسواق الذهب كشفت عن مقدرته اللغوية البارعة... وإذا كان هذا شيئاً طبيعياً من أمثال الحريري وبيديع الزمان والزمخشري واليازجي من الذين نشأوا في رحاب المعاجم العربية واتصلوا بالثقافة اللغوية اتصالاً مستمراً دائماً- فإنه من الأمر الخارق الذي يلفت النظر حقاً أن استطاع شوقي- وبيئته هي بيئته التي تمازج فيها العناصر الأعجمية وتتغلب فيها اللغات الأجنبية: التركية والفرنسية- أن يستعلي على هذه البيئة من نحو وأن يمسك بزمام اللغة العربية وأن يسخرها كيف يشاء فتلين له بين يديه وتطاوله في نثره في انطلاق

الثابت، وأن يعتصر من البارقة الخاطفة الضوء المديد.

وقد وفق شوقي في تجديد موضوعاته النثرية توفيقاً بارعاً... تجاوز النطاق التقليدي أو الذي آل أن يكون تقليدياً في اختيار الموضوع، فاستمد موضوعاته من كل ما حوله: من الدين، ومن المجتمع، ومن السياسة، ومن صراع الفكر، ومن هذه القضايا التي كانت تثيرها روح العصر.. فتحدث عن الشهادة والصلة والصيام والزكاة والحج، وعن العدل والظلم وشاهد الزور، وشهادة الدراسة وشهادة الحياة، وعن الأهرام والبحر المتوسط والجندي المجهول، وعن الظبي والأسد والشمس، وأشار إلى الوطن والوطنية، والاشتراكية والشيوعية والحرية والاستقلال.

ولكن يجب أن نستدرك.. فشوقي حين طرق هذه الأشياء كلها إنما طرقها ليصنع منها عملاً فنياً لا ليعالجها أو يشرحها.. إن بناء الأثر الفني هو الذي كان يستبد بكل قواه ومن هنا مصدر أكبر الفرق بينه وبين الذين عاصروه من الناثريين المرسلين.

العناصر

وإذا كانت موضوعات شوقي في هذا التنوع فما هي العناصر التي كانت تدخل في تركيب مقالات شوقي وفي إقامة بنائها؟

العنصر التاريخي

نستطيع أن نلمح بوضوح أن ثقافة شوقي التاريخية تؤلف عنصراً أساسياً في تكوين موضوعاته.. بل أن هذه الثقافة التاريخية هي التي كانت تبيح لبعض مقالاته أن يطول.. وحيث يكون التاريخ

الفكرة...). إلا هذا الجندي المجهول، فقد خلت جنازته من الهامس والهامز، والغامض والغامز، فقل لمن يعرفه الناس: طوبى لك، ما أنعم بالكَ، وما أنقى كفنك وسر بالكَ- (٢٤).

وشوقي كذلك يشهد في مجتمعه كيف يكون تجني الشيع والأحزاب، وكيف يتسلح غير ذي مجد بأذيال ذوي المجد، وكيف يحاول الفاشلون من الأبناء أن يستغلوا سمعة آبائهم.. ذلك في مقالاته ويولد عنده هذا المعنى الذي صاغه في الجمل التالية: (.. ذهب رحمه الله لا عن ولد يرمينا بجنادل أبيه، ولا أخ يسحب عليه أكفان أخيه، وكفانا تجني الشيعة، وادلال الشيعة وكل حرباء يتسلى الناس شجراً إلى الشمس، يعبدها على مناكبهم من المهد إلى الرمس". ص ٢٥.

الأسلوب

حين نتحدث عن الآثار الفنية التي أنشئت في قالب السجع يغلب على أذهاننا معنيان اثنان: أحدهما هذه المحسنات البديعية المختلفة التي تواكب السجع من مثل الجناس والطباق والتورية ومراعاة النظير وما إلى ذلك.. والآخر هذا الفقر المعنوي الذي نلمحه في كثير من الآثار المسجوعة، وهذا التغليب للجانب اللفظي الذي يخرج الأثر الفني عن هدفه الأول إلى شيء من الثثرة أو الحشو كما عبر عن ذلك شوقي نفسه.

فنجد مثل هذا عند شوقي حين نقرأ أسواق الذهب، وهل استطاع أن يتجنب العيوب التي رمى بها السجع أو التي أضيفت عليه؟ وما بلغ من أمره في هذا السبيل؟

من الحق أن ننبه قبل كل شيء إلى أن

واستساغة وشيء من عفوية كثير، وأن يضرب في هذه اللغة يطلب ما يقتضيه السجع فلا يفوته اللفظ وإنما يساس له كما يريده في نطق الصنيع الفني الذي أخذ نفسه به.

إنه ليس شيئاً عادياً أن يمتلك شوقي كل هذه القدرة اللغوية التي دل عليها نثره بأكثر مما دل عليها شعره نتيجة لتتبعه الشخصي ومطالعته الخاصة وحسه المرهف دون أن يكون واحداً من الذين نشأوا في رحاب الأزهر أو درسوا على أساتذته أو كانوا قريبين من معاقل الفصحى.

العنصر الواقعي

ومع ذلك فإن الجانب الأكبر في مقالات شوقي يرتد في أصله الذي نجم عنه أو في تفاصيله التي ينشعب فيها إلى هذا العنصر الواقعي من حياة الشاعر أو مما يشاهد في مجتمعه مما يفرح به أو يشكو منه، مما ينكره أو مما يتمناه.. ولو رحنا نستقصى هذا العنصر في مواضع شوقي لطال بنا الطريق، ذلك أنك أن تجده في أكثر المقالات... وقد يكون هو الذي يولد بعض معانيه أو يكون الحديث عنه.. ففي قطعة عن "الجندي المجهول" نستطيع أن نلمح بوضوح كيف انعكس بعض العنصر الواقعي في حياة شوقي أو مجتمعه على هذه القطعة فولد فيها بعض معانيها.. إن شوقي يشهد كيف يسير الناس في الجنائز، وينالون وهم يشيعون الأموات، من الأموات، والأحياء على السواء، ويلغون في الأعراض والحرمان وهم يرون عاقبة الحيلة.. إن هذه الصورة الاجتماعية المنفرة ولدت عند شوقي في حديثه عن الجندي المجهول هذه

ولعل شيئاً من هذا أو هذا كله هو الذي فعله اليازجي في مقاماته "مجمع البحرين" فقد كانت عرضاً لبراعته اللغوية في أكثر المرات، وفي مقامه كالمقامة اللبنانية مثلاً نجد أنه استعرض الأفعال التي تدل على معاني القطع والأفعال التي تدل على معاني الكسر والفروق الدقيقة بينها ثم نظمها..

وإذن فقد وفق شوقي في انتشار السجع من وهده التي ردى فيها حين بدأ انطلاقه فيه من الفكرة... ولم تكن الفكرة أو الحادثة أو الشيء الذي يراه بعينه ليصنعه، مجالاً لتصيد الألفاظ اللغوية التي يمكن أن تدور في فلك هذه الحادثة أو هذا الموصوف ولكنها كانت لتعبر عنها ولتتلاءم مع التعبير الجاهز أو التعبير المجتلب.

ولهذا فنحن نجد أن لمقالات شوقي عناوين: الأسد- الجمال- الذكرى- الأهرام- الطلاق.. ولكننا لا نجد لمقامات الزمخشري عناوين وبالتالي لا نجد عنواناً كذلك لمقامات الأصفهاني.. وفي مقامات الحريري لا يغني العنوان دائماً.. وعناوين "مجمع البحرين" غريبة جداً لأنها مصطنعة اصطناعاً واضحاً (المقامة المصرية- الرشيدية- الفراتية- اللبنانية- الحموية-) لا تدل على شيء مما وراءها، ولذلك لما صنعوا فهرس هذه المقامات كتبوا العنوان وكتبوا إلى جانبه ما تتضمنه المقامة.. إن العنوان الصحيح يعبر عن الحادثة أو الفكرة التي أراد الكاتب أن يتحدث عنها لا الحادثة المفتعلة التي أراد الكاتب أن يجمع حول نواتها الألفاظ اللغوية المختلفة.

والحق أننا في سلسلة الآثار المسجوعة

شوقي استطاع أن ينجو مما سماه الثثرة وارتفع بأثره الأدبي عن مستوى الآثار المسجوعة التي سيطرت في بعض فترات الانحطاط.. وبوجه خاص استطاع أن يسود المعنى، وإن لا يغمط الفكرة، وأن يجعل نقطة انطلاقه التعبير عما في نفسه لا مجرد التعبير... إن كثيرين من الذين كتبوا سجعاً لم تكن تعيش في أذهانهم فكرة معينة، وإنما كانت تعيش في ذاكرتهم ثروة لغوية خصبة تتيح لهم هذا السجع وما يتصل به من محسنات.. فلما أرادوا لهذه الثروة اللغوية أن تبدو، ولهذه القدرة أن تتضح للناس، أخذوا ينشئون.. بمعنى أن الدافع الأول- أغلب الظن- كان يكمن في الرغبة في استعمال هذه الثروة والإبانة عنها، وكان يتمثل بعد ذلك في هذا الأثر الأدبي أو ذاك.. إن نقطة الانطلاق كانت في كثير من المرات اللغة نفسها.. ولكن شوقي لم يكن كذلك، فلم تكن الرغبة في الإدلال بقوته اللغوية- فيما يبدو حقاً- مصدر هذا العمل الفني، وإنما كان هنالك فكرة معينة تطفئ بذهنه، أو تأمل يسيطر عليه، أو انفعال يخامر فؤاده ويغمره، فإذا هو يعبر عنه هذا التعبير المسجوع، تماماً كما كان يعبر عن هذه الأشياء بالشعر.

ولكي نؤكد هذه الحقيقة يكفي أن نذكر ما فعله الأصفهاني في أطباق الذهب.. أن مقاماته كانت عرضاً لغناه اللغوي.. ذلك لأننا نعدم عنده الفكرة، فأفكاره هي أفكار الزمخشري، ونعدم عنده الانفعال فانفعاله يأتي طارئاً، يأتي متأخراً لا ينبع من ذاته وإنما يأتيه من قراءة الزمخشري عن طريق العدوى، ولا نكاد نجد عنده إلا هذه التوسعة اللغوية- إن صحت التسمية- لما قاله الزمخشري.

عبد المحسن الرشيد .. ضمير المجتمع

(١٩٢٦-٢٠٠٨)



استدكاراً من مجلة البيان للشخصيات الأدبية التي توثت الأمانة العامة لرابطة الأدباء منذ تأسيسها عام ١٩٦٤، فإننا سوف ننشر بدءاً من هذا العدد نبذة عنهم تقديراً لمسيرتهم الثقافية ولتورهم في استمرار عمل الرابطة وأداء وظيفتها الأدبية في المجتمع. نتحدث في هذا العدد عن الراحل المفضل له عبد المحسن الرشيد، أول أمين عام لرابطة الأدباء في الكويت.

● عبد المحسن محمد الرشيد البدر

● شاعر وتربوي.

● ولد بمنطقة القبلة بالكويت في ٢٨ أغسطس عام ١٩٢٦م.

● بدأ تعليمه في كتاب الشيخ أحمد الخميس، ثم كتاب الملا عبد الله بن الملا محمد حيث أتم تعلم مبادئ القراءة والكتابة، كما التحق بكتاب الملا عبد العزيز العنجري حيث قرأ القرآن الكريم سرداً وتلاوة، ثم التحق بالمدرسة القبلة عام ١٩٣٧م وأتم

● التعليم فيها إلى السنة الثالثة الثانوية، وكان هذا هو آخر مرحلة من التعليم بالكويت، آنذاك.

● التحق خلال عمله بالتدريس بعدة دورات تدريبية في الجامعة الأميركية ببلبنان وفي مقر اليونسكو هناك، وأتم دراسته التربوية في إنجلترا حيث حصل على دبلوم في التربية وعلم النفس.

● بدأ التدريس في المدرسة الأحمدية عام ١٩٤٣م ومكث بها ثلاث سنوات ونصف، ثم استقال.

● اتجه إلى مجال التجارة، وتنقل بين الكويت وإيران، وذلك ما دفعه إلى تعلم اللغة الفارسية، والقراءة في الأدب الفارسي، وقد هيا له ذلك أن يلقي بعض المحاضرات عن عمر الخيام في إذاعة الكويت.

● عاد إلى التدريس في المدرسة القبلية عام ١٩٤٩م حيث درس اللغة العربية والرياضيات، ثم عُين وكيلاً لها عام ١٩٥٢م.

● انتقل عام ١٩٥٦م إلى ديوان الوزارة لإدارة المعارف آنذاك ليعمل مراقباً فنياً لقسم وسائل الإيضاح، ثم رُقي رئيساً له، ثم مديراً لإدارة الوسائل التعليمية عام ١٩٦٥م، وظل بهذا المنصب حتى تقاعد في نهاية عام ١٩٧٨م.

● اتجه بعد ذلك إلى الأعمال الحرة من تجارية وعقارية.

● هو أحد مؤسسي نادي المعلمين، وكان عضواً بمجلس إدارته في السنة الأولى لتأسيسه، وأحد محرري صحيفة الرائد التي كان يصدرها النادي.

● شارك في تأسيس رابطة الأدباء، وشغل منصب أمينها العام في السنة الأولى من تأسيسها.

● مثل الكويت في كثير من المؤتمرات التربوية في البلاد العربية والأجنبية، ولاسيما ما يتصل منها بالوسائل التعليمية، وقد أسس خلال عمله هذا التلفزيون التعليمي.

● من أبرز الشعراء المعاصرين في الكويت، وله ديوان "أغاني الربيع"، وقد ترجم الشاعر بعض أشعاره إلى اللغة الفارسية ونشرها في مجلة "المسلمون".

● انتقل إلى رحمة الله عام ٢٠٠٨م.

● المصدر: قاموس تراجم الشخصيات الكويتية في قرنين ونصف

د. أحمد عبدالله العلي - ١٩٩٨م ط١ - المؤلف.

قالوا عنه:

ضمير المجتمع

المرحوم الشاعر عبد المحسن الرشيد صوت من الأصوات الشعرية الكويتية المتميزة رسم طريقاً شعرياً خاصاً في مسيرة الشعر الكويتي، وقدم ملامسة دقيقة ورقيقة للواقع الكويتي، فكان خير معبر عن مرحلة حاسمة في تاريخ المجتمع.

عبد المحسن الرشيد ضمير من ضمائر هذا المجتمع الحية.

د. سليمان الشطي

٢٠٠٩/٢/١٨م

=====

ضحية المراكز والأطراف

شعرية عالية، وموقف مبدئي شجاع
امتزجا فكانا عبد المحسن الرشيد البدر.

أشرق في سماء الشعر في العام ١٩٤٧م
بقصيدته: "ما للسيوف ثثن في الأغمار"
فحقّ للكويت أن تفخر بهيلاد شاعر يعانق
بتجربته المميزة مجاليه من أعلام الشعر
العربي في مصر والعراق وبلاد الشام، غير
أن خطيئة المراكز والأطراف أبقتهم ومن هم
في حكمه.. بعيدين عن دائرة الضوء.

شُرفت بالتتلمذ عليه حين كان معلماً في
المدرسة القبلية الابتدائية وكنت تلميذاً فيها.

وشُرفت بالتتلمذ عليه مرة ثانية حين قرأت
شعره فأحسست أنني أعيد التعرف على
معلم مستنير، ينشد لوطنه التطور والتقدم،
ويواجه قوى الظلام بشجاعة نادرة، دون
التخلي عن دوره أو رسالته في الخروج
بالتجربة الشعرية الكويتية من أسر التقليد.
إن احتفاء الشباب بخاصة بالفقيد
الكبير دليل على أن المبدعين والمفكرين
والعلماء الراحلين يسكنون ضمير الوطن،
لا تراه، ويُطلون علينا كل حين من خلال
ما أنتج غرسهم من ثمار.

د. خليفة الوقيان

٢٠٠٩/٢/٢١م

مقطع من قصيدة

معركة بورسعيد

للشاعر: عبد المحسن محمد الرشيد

نشرت في جريدة "الشعب" العدد الثاني- السنة الأولى بتاريخ ١٢/١٢/١٩٥٧م.

ريح الحمى فتنادت الأحرار
أرأيت كيف الموج يهدر مزيداً؟
ريح الحمى فإذا النفوس رخيصة
قد نafs الشيب الشباب كأنهم
والموت يزحف باللهيب: من السما
رجم تهاوى من هناك ومن هنا
والأرض ترجف والسما تلمعت
وتسابقوا للذود عنه وثاروا
أرأيت كيف يدمر الإغصا؟
يضيءه أبناء بها أبرار
يتسابقون وحبه مضمار
نار، ومن كل الجوانب نار
يمشي فناء خلصها ودمار
حجب الدخان فلا النهار نهار

يا بورسعيد فداك كل مدينة
علمت كيف يرد كيد المعتدي
ذكرى كضاحك جذوة قدسية
في كل قطر قابس من نارها
قسماً بتربك وهو ترب طاهر
رواه من زاكي الدما مدرار
هل أنت إلا للبطولة دار؟
في نحره وتعلم الأظفار
منها تشع وتسطم الأنوار
وعلى ثناها تهتدي الأحرار

يا بورسعيد- وقد فتكت بحشدهم-
ألأنا اخترنا الحياة كريمة
ألأنا ثرنا لغصب حقوقنا
أسألت لم حشدوا الجيوش وجاروا؟
وهم لنا عيش العبيد اختاروا؟
في أرضنا وهم لذلك ثاروا؟